LE CONCEPT DE L'AMOUR DANS LES LITTÉRATURES FRANÇAISE ET TAMOULE

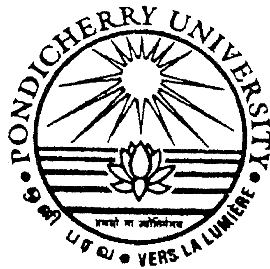
THESIS SUBMITTED TO THE
PONDICHERRY UNIVERSITY FOR THE AWARD
OF THE DEGREE OF

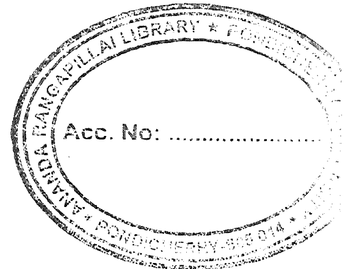
DOCTOR OF PHILOSOPHY
IN
FRENCH

BY

C. THIRUMURUGAN

UNDER THE GUIDANCE OF
Dr. R. KICHENAMOURTY
PROFESSOR





DEPARTMENT OF FRENCH
PONDICHERRY UNIVERSITY
PONDICHERRY - 605 014

2004

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled *Le Concept de l'Amour dans les Litteratures Française et Tamoule* is a bonafide record of research work done by C. Thirumurugan, a full-time research scholar of Ph.D., in the Department of French, Pondicherry University, Pondicherry.

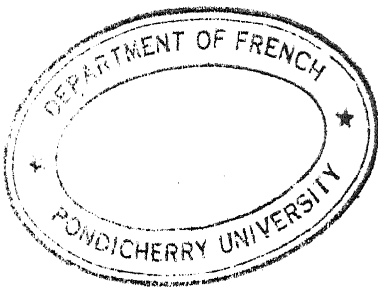
The subject on which the thesis has been prepared is his original work under my guidance and it has not previously formed the basis for the award of any degree to any candidate.

Station: Pondicherry

Date : 26/11/2004

Prof. Dr R. KICHENAMOURTY,

Supervisor and
Dean,
School of Humanities,
Pondicherry University,
Pondicherry.



26/11/04

Prof. Dr R. VENGUATTARAMANE,

Head of the Department,
Department of French,
Pondicherry University,
Pondicherry.

DECLARATION

I hereby declare that the thesis *Le Concept de l'Amour dans les Litteratures Française et Tamoule* submitted by me in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy of the Pondicherry University, is a record of research work done by me under the guidance of Dr R. Kichenamourty, Professor and Dean, School of Humanities, Pondicherry University.

I further submit that this thesis has not been previously submitted to any other University for any other degree.

Station: Pondicherry

Date : 26.11.04

C. THIRUMURUGAN.

REMERCIMENTS

J'ai tout particulièrement à cœur d'exprimer toute ma reconnaissance au Dr R KICHENAMOURTY, Professeur et Dean, School of Humanities, Université de Pondichéry qui a bien voulu accepter de diriger ce travail de recherche.

Je tiens à remercier :

- le Dr R VENGUATTARAMANE, Professeur et Chef du Department de Français et le Dr S PANNIRSELVAME, Professeur du Département de Français, Université de Pondicherry pour leurs encouragements et leurs conseils à accomplir ce travail.
- la Dr NALINI TAMPI, Reader du Département de Français, Université de Pondicherry pour leurs remarques utiles dans la réalisation de ce mémoire.
- tous les autres Professeurs, le bibliothécaire de l'Université de Pondichéry Mr. MEIBALAN, mes étudiants, mes amis qui m'ont aidé beaucoup à procurer les livres nécessaires.
- mes amis S ILANGO, KICHENAMALLE, SUCHITRA, Dr AROUNASSALAMME qui m'ont aidé dans les discussions et qui restent la source d'inspiration.
- toute ma famille qui m'a été d'un grand support moral et m'a tant aidée à accomplir ce travail.

TRANSLITERATION

Voyelles

அ - a	உ - u	ஐ - ai
ஆ - ā	ஊ - ū	ஒ - o
இ - i	எ - e	ஓ - ō
ஈ - ī	ஏ - ē	ஔ - au
	ஃ - ḵ	

Consonnes

க் - k	த் - t	ல் - l
ங் - ṅ	ந் - n	வ் - v
ச் - c	ப் - p	ழ் - ḻ
ஞ் - ñ	ம் - m	ள் - ḷ
ட் - ṭ	ய் - y	ற் - ṟ
ண் - ṇ	ர் - r	ன் - ṉ

Introduction

INTRODUCTION

Les sentiments humains tels que l'amour, la colère et la souffrance sont universels. Ils dépassent l'espace et le temps Dans le travail que nous avons entrepris, nous essayerons d'en relever un, par ailleurs le plus important et le plus répandu, à savoir l'amour. Il s'agit de voir comment ce thème est traité dans deux littératures aussi différentes que la littérature française et la littérature tamoule. La différence mentionnée ici tient à la fois à la culture et à la tradition littéraire des pays concernés. La comparaison des textes français et tamoul aboutirait -elle à une étude des 'invariants' qui caractérisent un genre, notamment le genre lyrique?

Pour définir l'invariant nous nous baserons sur la définition et l'explication que propose Adrian Marino dans *Comparatisme et théorie de la littérature :* ' On peut d'ores et déjà définir - d'une manière très brève - l'invariant comme un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire'[1]. Un peu plus tard il dit « l'invariant constitue plus qu'un trait spécifique, plus qu'un élément caractéristique. Il peut exprimer l'essence même d'un genre, d'une littérature, de *la* littérature. Qui plus est, l'invariant se porte garant de la possibilité de l'être : 'S'il existe des

---

1. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988, p.92.

formes, des genres, des invariants, bref l'homme existe et la littérature ». Il est l'élément immuable, consubstantiel, de tout être, y compris littéraire : ce qui est « au juste » un courant ou qui appartient « véritablement à l'espèce ».

Les genres littéraires ne sont plus considérés seulement comme des instruments taxinomiques mais aussi comme des réalités objectives, voire organiques, comme des structures stables, « éléates » . Il y a, sans doute, dans cette approche, reliée par celle des esthéticiens et des philosophes préoccupés des « archétypes » et des « constantes » (préoccupation que l'on rencontre chez tous les phénoménologues aussi) un fond spontané, larvaire, de pensée, disons, « platonicienne »[2].

Vu les dimensions de ces deux littératures, nous nous sommes limités à une période caractéristique de chacune de ces littératures, période où le thème de l'amour a été la préoccupation plus ou moins exclusive des poètes : la période *Caṅkam* pour la littérature tamoule et la période courtoise pour la littérature française.

Pour ce faire, nous présentons dans un premier chapitre (Chapitre I) la littérature courtoise. La présentation de la littérature courtoise risque de paraître superflue : presque tous les ouvrages d'histoire de la

2. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, op. cit., pp.96-97.

littérature française consacrent bien quelques pages à cette étape importante de l'évolution de la sensibilité littéraire en France.

Cependant on constate que de nos jours cette étape est souvent négligée et qu'on ne lui accorde qu'un intérêt épisodique. D'une part le français du Moyen Age rebute les lecteurs peu initiés. D'autre part, toutes les œuvres de cette époque qui représentent l'enfance de la littérature française paraissent démodées, du moins à un public étranger. D'où la nécessite de nous y attarder un peu.

En outre, la conception de l'amour courtois est presque inconnue du public indien, notamment tamoul, ce qui justifie bien une présentation assez détaillée. Ce chapitre comprendra une étude du concept de l'amour chez Guillaume d'Aquitaine, Jaufré Rudel, Marcabru, Cercamon et les autres poètes remarquables des quatre cent cinquante troubadours qui ont composé des poèmes d'inspiration courtoise.

De même, la littérature *caṅkam* est presque inconnue du public français et francophone voire occidental. Il y a bien des controverses quant à l'origine de la littérature *caṅkam* : certains lui attribuent une origine qui remonte à la nuit des temps. D'autres la situent dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Sans nous préoccuper pourtant de cette question, il nous a paru nécessaire de retracer les principales

étapes de cette littérature, en prenant soin de mettre en relief les conventions et les concepts qui la caractérisent. Ce sera donc l'objet du Chapitre II.

Dans l'ensemble de la littérature *cankam* il y a 1862 poèmes d'amour. Ces poèmes traitent l'amour dans ses différents aspects : commencement d'amour, union sexuelle, attente patiente, langueur, bouderie, séparation et amour excessif. Etudier tous les 1862 poèmes serait une tâche ardue ; aussi avons-nous choisi une seule anthologie, le *Kuruntokai*, qui sera la représentation complète des poèmes d'amour *cankam*. Cette anthologie comporte 401 poèmes, tous concernant l'amour. Afin de bien présenter notre étude à un public français, nous en avons traduit en français quelques uns qui nous ont paru importants. Nous avons essayé aussi d'étudier le concept du *tiṇai* - le cadre idéal dans la composition d'un poème, une relation établie entre le sentiment humain et la géographie - propre à la littérature tamoule.

Cette présentation des deux littératures présente aussi un autre intérêt : l'une servira de point de référence à l'autre.

Le chapitre III sera consacré à l'étude des écarts entre ces représentations de l'amour.

Dans le Chapitre IV, nous essayerons de relever les points de rencontre entre ces deux littératures en matière de la représentation de l'amour. Le traitement littéraire, qu'il soit en Europe ou en Inde, obéit à un certain nombre de principes esthétiques qu'il est de notre devoir de relever. Cela nous permettra de rapprocher certains concepts d'analyse comme le chronotope (de Bakhtine) et des concepts de *tiṇai* dans la littérature *caṅkam.*

Il importe ensuite de nous attarder sur la psychologie de l'amour telle qu'elle se révèle dans les deux littératures.

Il semble - d'ailleurs, c'est là notre hypothèse fondamentale - qu'il y a dans la représentation de l'amour un tiraillement chez les poètes entre le souci du respect de l'esthétisme et celui du respect de la psychologie.

L'objectif de notre travail, c'est d'établir des rapports entre deux expressions littéraires qui sont fondamentalement différentes sur le plan esthétique et culturel mais qui sont soumises à des impératifs psychologiques liés à un sentiment universel, l'amour. A une époque où la littérature comparée débouche de plus en plus sur la littérature générale et universelle, nous espérons que ce genre de travail enrichira

notre réflexion et nous permettra de découvrir certaines dimensions inespérées et inédites de l'amour.

Enfin cette étude nous permettra aussi à nous Indiens, de mieux faire connaître notre littérature régionale à un public plus vaste et d'engager une réflexion plus profonde sur un thème qui concerne toute l'humanité.

Les principes méthodologiques :

Le travail que nous avons entrepris relève de la littérature comparée. La littérature comparée, selon P.Brunel et al, "est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter"[3].

Dans cette perspective nous nous proposons d'examiner le concept de l'amour dans la littérature tamoule en le comparant à celui que nous trouvons dans la littérature française.

---

3. P. Brunel, Cl. Pichois, A-M.Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983, p.150.

Nous avons hésité devant le mot thème. Le terme 'thème' vient du mot latin *thema,* mot du vocabulaire de la rhétorique grecque. Dans le sens étymologique, thème signifie 'ce qu'on pose', 'sujet posé' (résultat concret de l'action de poser qu'est la thèse) et la critique littéraire moderne donne le sens de sujet[4] ou sujets généreux de la *Stoffgeschichte*[5] au thème. Globalement compris dans le sens de sujet équivalent du terme allemand *Stoff,* le thème a dissocié, avec le temps, de nombreuses sous - catégories : 'types, situations, mythes, personnages, motifs, topoi...' chacune de ces figures thématiques peuvent être elle-même démultipliée (types sociaux, psychologiques personnages historiques, légendaires, mythologiques...)[6]

En citant Gilles Deleuze, Brunel et ses collaborateurs considèrent que le vrai thème d'une œuvre n'est pas le sujet traité, c'est à dire, le sujet conscient et voulu mais le sujet inconscient[7] où le thème se trouve toujours caché derrière les images qui se montrent pour chercher le

---

4. J.P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Dictionnaire des litératures de langue française (Vol.IV), Paris, Bordas, 1987, p.2459.

5. Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée,* Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.163.

6. Jacques Dugast, *La Recherche en Littérature Générale et comparée en France,* Paris, S.F.L.G.C., 1983, p.21.

7. P. Br unel, Cl. Pichois, A-M.Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?* op.cit, p.130.

thème, il faut aller à la racine.[8] Encore c'est un centre secret, invisible au premier abord, inaperçu de l'auteur lui-même.[9]

Inspirée par la critique psychanalytique freudienne Jean Paul Weber définit le thème comme 'un événement ou une situation infantiles qui se manifestent inconsciemment'. Pour Roland Barthes, c'est 'un réseau organisé d'obsessions' et Jean - Pierre Richard considère que le thème est 'une constellation de mots, d'idées, de concepts qui mènent à certaines structures intérieures, certaines attitudes d'existence caractéristiques au moment où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit'. Jean Starobinski comprend que c'est 'les correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain et qui révèlent la singularité d'une œuvre'.[10]

C'est pour éviter de nous fourvoyer dans ce genre de débats terminologiques que nous avons préféré le terme concept.

---

8 J.P de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française (Vol IV)*, op.cit, p.2460.

9 Ibid.

10. ibid

Pour préciser davantage, nous dirions même qu'il ne s'agit pas d'évoquer brièvement ce concept mais qu'il s'agit plutôt d'analyser la représentation, le traitement littéraire de cet amour dans les deux littératures.

Devant la complexité du sujet, nous avons été éclectiques dans notre choix méthodologiques. Historique et descriptive, notre thèse emprunte à Adrien Marino[11] la méthode de détermination des constantes et des universaux littéraires. Marino classe "d'une manière générale - en invariants :

1) anthropologiques ;
2) théoriques - idéologiques ;
3) théoriques - littéraires et
4) littéraires.

Il couvrent la totalité des catégories d'éléments communs a portée universelle, appartenant au monde de l'esprit et de ses produits, selon une échelle graduelle, a partir du niveau le plus profond, celui des structures de la psyché et de l'imaginaire".

---

11. Adrian Marino, Comparatisme et théorie de la littérature, op. cit., p. 92.

En effet Adrien Marino mentionne l'amour dans la catégorie théorique- idéologique parce qu'il pense que "ce type théorique - idéologique se développe a partir des formules, des « idées forces », schémas ou *topoi* communs aux grandes visions du monde et de la vie (*Welttanchauung*). Ils concernent les expériences et les problèmes humains fondamentaux, originaires - la vie, la mort, l'amour, etc. (*Urproblème*), l'univers idéologique propre à chaque époque, y compris « l'esprit du temps ». Appartiennent également à cette catégorie toutes les « vérités » d'ordre universel, les grands lieux communs de la pensée (« tout coule », « il n'y a rien de nouveau sous le soleil », etc.), ainsi que l'ensemble des concepts fondamentaux et de leurs rapports énoncés en général sous forme de dualités : objet/sujet, matière/esprit, libéré/nécessité, bien/mal, etc."

Nous avons emprunté aussi à Bakhtine certains concepts d'analyse telle que la chronotope.

La tâche que nous nous proposons est non seulement de relever certains aspects communs entre ces deux littératures mais aussi de lier

à l'évolution générale de l'humanité les phénomènes que nous découvrons au cours de l'analyse.

Chapitre I

CHAPITRE I

LE CONCEPT DE L'AMOUR DANS LA LITTÉRATURE COURTOISE

L'amour, cet attachement englobant la tendresse et l'attirance physique entre deux personnes[1], évolue avec le temps. Ce qui est permanent et ce qui résiste au temps, est l'instinct sexuel.

Mais l'amour n'est pas seulement la satisfaction de l'instinct sexuel des hommes. C'est un sentiment très intense, comme nous l'avons cité ci-dessus. A part l'attraction physique, tous les autres éléments qui unissent l'homme et la femme comme la tendresse, la dévotion de l'être aimable, l'adoration, l'émotion, la passion délirante, la sympathie etc., sont les éléments culturels. Voilà pourquoi l'amour de la période médiévale n'est pas le même que celui de la période contemporaine. Alors la conception familiale liée à l'amour, au mariage et aux enfants n'existe qu'avec la convention et encore c'est la raison à laquelle on parle au vingt et unième siècle de désintégration de la famille et l'évolution de la cohabitation, une liberté de relations, qui reste un choc pour la société moderne de l'Inde.

---

1. *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1996, p.61.

L'amour n'est pas seulement un sentiment, c'est un art (l'art d'aimer) sur qui pèse tout un ensemble de traditions que nous apportent la littérature, la musique, les arts plastiques[2].

La langue française ne dispose que du mot amour pour désigner tout un ensemble de sentiments, de passions et de conduites pour lesquels le grec ancien offrait des mots différents sans les regrouper sous un vocable unique[3].

Le concept de l'amour à l'occident se révèle à l'aide de la littérature. Cette littérature nous montre qu'il existe trois aspects de l'amour[4] : l'amour idéal, l'amour réel, et le libertinage. L'amour idéal et le libertinage sont les deux déviations de l'amour réel. L'amour réel ou l'amour complet s'adresse à la fois à l'union physique et morale avec un ou une seul(e) partenaire qui aboutit au mariage du couple amoureux qui respecte les normes morales. Le libertinage recherche

---

2. Jean-Louis Lecercle, *L'amour*, Paris, Bordas, 1985, p.16.
3. Ibid, pp.16-17
   - The ancient Greeks distinguished *eros* from *philia* and Romans used only the single word *amor* probably shaped thought and experience to at--least some extent, although Romans clearly did recognize different varieties of *amor*
     Edward Graig, *Routledge Encyclopedia of Philosophy (Vol.5)*, London, Routledge, 1998, p.844.
   - Le concept d'amour n'existe pas en Chine. Le verbe *aimer* est employé seulement pour définir les rapports entre la mère et le fils. Le mari n'aime pas la femme: *il a de l'affection pour elle.*
     Denis de Rougement, *l'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972, p. 358.
4. Jean Louis Lecercle, *L'amour*, op.cit., pp.16-17.

toujours et partout le plaisir sexuel avec les partenaires multiples. Il existe deux formes de libertinage, le don juanisme et le sadisme[5].

Chez Don Juan, le libertinage s'exprime plutôt dans la chasse aux femmes que dans l'amour ou plaisir corporel. En ce qui concerne Sade, il n'existe que du plaisir sexuel qui affirme avec une violence saisissante le droit égoïste de l'individu à la satisfaction du corps[6]. Puis que ces deux déviations de l'amour s'adressent aux corps des femmes, l'amour et l'attraction morale s'éteignent le plus vite possible, qui poussent les Don Juan et les Sade dans la recherche des nouvelles aventures.

L'amour idéal s'adresse toujours à l'âme seule. Cet amour platonique est très rare dans la vie et dans la littérature qui est un fait de culture et non de nature[7]. Il y avait plusieurs causes pour cette idéalisation de l'amour. Il convient ici tout d'abord de se pencher sur l'influence religieuse. Selon la religion chrétienne, Dieu représente l'amour et alors le plaisir sexuel est l'œuvre du démon. En outre un certain christianisme de saint Paul a identifié le péché avec l'acte de chair. Donc le plaisir corporel est l'élément du péché aux puritains chrétiens. Quelles sont les autres raisons pour l'idéalisation de

---

5. Jean Louis Lecercle, *L'amour*, op.cit., p.17.
6. ibid., p.16.
7. ibid., pp. 17 -20.

l'amour ? L'extrême jeunesse des amants joue un rôle capital dans l'amour idéalisé et ce n'est qu'une extension de l'amour enfantin dans l'âge d'adolescence des amants où le désir sexuel ne se recoupe pas[8]. Il y a aussi des cas où l'homme adolescent se trouve attiré vers une femme plus âgée que lui parce qu'il y trouve une mère, notamment s'il a été privé de la tendresse maternelle.

Cependant c'est plutôt une adoration qu'un simple amour. La situation change avec l'âge et si l'adolescent devient l'adulte, la sexualité le reprend et il en résulte l'amour complet[9].

Passons maintenant aux concepts de l'amour français. Les études sur l'érotisme dans la littérature française ont été entamées seulement au début du XIX e siècle et elles ont été découvertes par les romantiques. Ils redécouvrent aussi le lyrisme des troubadours[10]. Et c'est dans le sol médiéval que les premiers romantiques ont cherché leurs racines les plus prófondes[11]. En effet Madame de Staël pense que la poésie romantique est née des chants des troubadours et des traditions chevaleresques[12].

---

8. Jean Louis Lecercle, *L'amour*, op.cit., pp. 20- 21.
9. ibid., p. 21.
10. Denis de Rougement, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961, p.20.
11. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, Paris, France Loisirs, 1992, p.8.
12. ibid.

« L'amour, a dit Gustave Cohen, est une grande découverte du Moyen Age, et en particulier du XII e siècle français »[13].

La littérature amoureuse française commence avec la poésie courtoise[14] du Moyen Age. La courtoisie est le mot dérivé de *cour*, l'adjectif *corteis*, *cortois*, désigne étymologiquement celui qui habite une cour princière ou seigneuriale par opposition au 'vilain' qui habite la campagne[15].

Ce terme qualifie celui qui participe à la vie de cour, possède ou acquiert les comportements physiques, moraux, culturels, les attitudes mentales propres à ce milieu clos, marque du signe de l'élitisme, et qui se présente d'emblée comme un nouveau modèle de civilisation[16]. C'est le mode de vie et de pensée qui ne peut s'exprimer et se développer qu'à l'intérieur d'un groupe homogène, d'une communauté de personnes et de comportements[17].

Avant d'aborder le sujet de l'amour courtois, il sera utile d'étudier brièvement les événements responsables pour la production

---

13. Gustave Cohen, *La Grande clarté du Moyen Age*, 2e édit., Paris, 1945, p.48.

14. « Ce terme ne vient pas du Moyen Age mais c'est une invention de Gaston Paris » - Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, *Le Moyen Age*, Paris Fayard, 1964, p.334.

15. J. P. Beaumarchais et al., *Dictionnaire de la littérature de langue française*, (Vol I), Paris, Bordas, 1987, p.600.

16. ibid., pp.600 – 601.

17. ibid., p.601.

d'une telle littérature. Il y avait certains facteurs sociaux qui ont contribué à la diffusion de cette nouvelle idéologie. La fin du XIe siècle et le début du XIIe siècle marquent le moment où le pouvoir central monarchique s'affaiblit et se disperse au profit des multiples cours seigneuriales. La fin du XIe siècle est aussi le moment où se développent les expéditions militaires contre les Maures d'Espagne (la première croisade espagnole est de 1063), puis la croisade proprement dite. Ces expéditions mettent en relation la civilisation du Midi, puis celle du Nord avec la civilisation arabe, la Grèce byzantine et le monde oriental. Ainsi le contact avec l'Espagne a influencé de manière importante, la poésie lyrique des troubadours[18]. De plus, l'émancipation de la femme noble, de la femme du seigneur et à la même époque le culte de la Vierge, médiatrice entre Dieu et les hommes ont aidé l'abondance poétique du thème amoureux courtois[19]. A cela s'ajoute, l'œuvre d'Ovide, *L'art d'aimer* qui est la codification de l'amour, l'œuvre très populaire au Moyen Age. C'est une stratégie de la séduction de la femme. Le Livre I de cette oeuvre répond à la question : Comment conquérir une belle femme ? Le Livre II traite le sujet : Comment garder la belle, une fois conquise ? Et le Livre III conseille les femmes de s'amuser pendant qu'elles sont jeunes où il dit « Je n'enseigne que les amours légères »[20].

18. J. P. Beaumarchais et al., *Dictionnaire de la littérature de langue française*, (Vol I),p. 601.

19. ibid.

20. Jean Louis Lecercle, *L'Amour*, op.cit., p.24.

La courtoisie est un art de savoir-vivre, idéal de chevalerie ou le moment où les mœurs rudes du haut Moyen Age avaient fait place à une éthique plus raffinée et où la femme jouait un plus grand rôle... Aux notions de politesse, loyauté, générosité s'est ajoutée peu à peu une forme d'élégance morale, de fidélité, de discrétion et d'idéalisation de la femme qui aboutira à cet amour stylisé[21].

Dans l'amour courtois l'amant perd son identité devant la dame dont il est obligé de faire service. L'amour est pour une dame souveraine, à la fois présente et absente où cette dame inaccessible et indescriptible ne parle pas, mais elle accorde à l'amant-poète la garantie d'être, parce qu'elle a accepté de se révéler un jour dans la joie d'amour[22]. En plus la biographie et la narration de la personnalité du poète ne figurent pas dans la poésie courtoise.

L'amour courtois s'exprimait d'une façon semblable dans tout le sud de la France actuelle : la fin' amors, chez les troubadours. Dans cette partie de la France il y avait une classe dominante de la haute noblesse ayant des cours où il y avait une vie mondaine et il y a avait aussi une classe subordonnée de la haute noblesse : la petite noblesse, souvent sans terre, toujours au service des grands[23].

---

21. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, op.cit, p.334.

22. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, p.11

23. Jean Louis Lecercle, *L'Amour*, op.cit., p.26.

Dans cette classe sociale féodale, le mariage n'est qu'une pure convention où l'on épouse non une femme mais un fief[24], puis qu'on pense que la femme est incapable de maintenir un fief. Normalement on fait marier la fille à l'age jeune de douze ans. Si son mari est mort, le suzerain lui demande d'épouser le plus vite possible et il lui propose le choix entre trois chevaliers. Alors le vrai amour n'existe pas entre le mari et la femme. Par conséquent, selon l'usage, le mari peut avoir des concubines[25]. Pour se venger, la femme trouve son propre consolateur. Donc les femmes choisissent les amants de leur rang parmi les seigneurs dans les cours du Midi.

L'adultère semble l'un des thèmes qui préoccupent les occidentaux. Le trait caractéristique de la fin' amours est l'adultère ; et en principe on aime la femme d'un autre[26]. C'est une conception extra-conjugale entre la dame mariée et un amant de rang égal parce que le mariage est considéré comme un contrat qui fait l'union du corps et non pas de l'âme. En outre le mari est toujours représenté comme un personnage ennuyeux, un vilain, un jaloux. La courtoisie permet à la dame d'avoir un amant mais elle veut qu'elle accorde ses faveurs à un seul. Si la dame est parfaite, elle sera l'objet de culte et si elle est inconstante elle sera l'objet de satire et de vengeance dans la

---

24. Denis de Rougement, *L'Amour et l'Occident*, op.cit., p. 35.
25. Jean Louis Lecercle, *L'Amour*, op.cit., p.27.
26. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, op.cit., p.334.

poésie des troubadours. Alors comment conquérir la dame ou comment la garder ? Il faut mériter l'amour de la dame et pour cela, l'amant entreprend de participer et de réussir dans les tournois, guerres, exploits dont la gloire reflète sur la femme aimée. En plus il doit s'adresser à elle seule et il doit être toujours prêt à la servir, il doit composer des chansons dignes sur elle sans révéler son identité, faire des éloges d'elle, apprécier sa qualité morale que son charme physique et enfin il doit montrer des qualités très appréciables qui peuvent rendre fière la dame. Comme récompense, il y aura toujours des baisers. D'ailleurs, il est attiré par la nudité de la dame qui a été le thème fréquent chez les troubadours. De temps en temps, il rêve d'assister à son déshabillage dans sa chambre, au soir. Il faut ajouter à cela, l'épreuve de chasteté où l'amant est obligé de se coucher avec la dame, tous deux nus sans se toucher. C'est un test pour l'amour et s'il ne résiste pas à son instinct, son amour est impur. Cette pratique n'est pas seulement une convention littéraire mais elle existait réellement en Provence dans cette période et cela explique que la joie d'amour reste plus dans le désir que dans le plaisir physique[27].

Alors l'amour, s'il y en a vraiment un, entre le mari et la femme n'est pas noble et par conséquent n'est pas courtois[28].

---

27. Jean Louis Lecercle, *L'Amour*, op.cit., p.28.
28. ibid.

Dans cette société, la femme est supérieure à l'homme et l'amant reste un vassal, pour ne pas dire un serf, devant la dame[29]. A cause de l'infériorité de l'amant dans l'échelle sociale, l'amour qu'il a envers la dame tourne en adoration et il s'accompagne du respect[30]. Alors le sentiment complexe s'exprime d'un mélange de souffrance et de plaisir, d'angoisse et d'exaltation[31].

Cet amour courtois, né tout d'abord dans le sol du Midi de la France se répand ensuite au Nord de la France puis en Italie (*dolce stil nuovo*) en Allemagne (*Minnesang*) et dans la péninsule ibérique[32]. En outre s'imposent ses valeurs de la Sicile à la Scandinave, du Portugal aux pays germaniques[33]. On dit aussi que toute la poésie européenne soit issue de la poésie des troubadours au XII^e^ siècle[34].

Il y avait quatre cent cinquante troubadours qui ont composé des poèmes d'inspiration courtoise[35] et il y a une extrême diversité parmi les poètes courtois. On trouve des rois (Richard Cœur de Lion, Alphonse II d'Aragon, Alphonse X le Sage, Thibaut, roi de Navarre, Jean de Brienne, roi de Jérusalem et Empereur de Constantinople), de grands seigneurs (Guillaume IX, duc d'Aquitaine, Jaufré Rudel, Comte

---

29. ibid., p.29.
30. Jean Louis Lecercle, *L'Amour*, op. cit., p.29.
31. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, op.cit, p.336.
32. ibid, p.338.
33. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, p.14.
34. Denis de Rougement, *L'Amour et l'Occident*, op.cit, p.78.
35. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, op.cit, p.339.

d'Orange, etc.) des clercs (Arnaut de Mareuil, Guillaume le Vinier, etc.) des chanoines (Peire Rogier, Gausbert de Poicibot), un moine (le Moine de Montaudon), de modestes chevaliers (Raimon de Miraval, Peirol), des bourgeois (Gaucelm Faidit), des jongleurs (Cercamon, Colin Muset) des fils de domestiques ou de personnes de très humble condition (Bernard de Ventadour, Perdigon) etc[36].

Quand on parle de la poésie courtoise le nom qui se présente tout d'abord est **Guillaume d'Aquitaine**. Il a commencé sa carrière poétique avec la poésie licencieuse mais plus tard ses poèmes respirent une atmosphère courtoise[37]. Il a été « un des hommes les plus courtois du monde et l'un des plus grands trompeurs de femmes » de cette période[38]. Il nous explique bien, à travers son poème, l'idéal courtois où il considère les dames qui n'acceptent pas l'amour des chevaliers comme « des dames pleines de mauvais desseins ». Il écrit :

> « ... Il y a des dames pleines de mauvais desseins,
> Et je puis vous dire qui elles sont :
> Ce sont celles qui méprisent l'amour
> Des chevaliers.
> Elle fait un grand péché, un péché mortel,
> La dame qui n'aime pas un chevalier loyal ;
> Mais si celui qu'elle aime est un moine on un clerc,
> Elle n'a aucune raison :
> On devrait la brûler
> Avec un tison ardent... »[39]

36. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, pp.13 - 15.

37. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, op.cit, p.339.

38. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, p.35

39. "Le chat d'Agnès et d'Ermessen," Guillaume D'Aquitaine, *La Poésie Médiévale*, op.cit.p.39

Guillaume d'Aquitaine observe que les dames qui méprisent l'amour des chevaliers sont des pêcheuses. Cela nous explique que les femmes aristocratiques de l'époque courtoise soient prêtes toujours à accepter les avances amoureuses des chevaliers.

Jaufré Rudel compose ses poèmes sur le thème de l'amour lointain puisqu'il a été amoureux de la comtesse de Tripoli sans l'avoir jamais vue, en écoutant de la supériorité féminine de cette dame. Il veut la voir ; il a essayé mais il n'a pas réussi dans cette initiative. Cependant il meurt dans les bras de cette dame bien adorée.

Les deux poèmes suivants, les plus personnels du poète témoignent de la souffrance, naissant de l'incompatibilité de l'être aimé. Le premier, ' Bon est ce poème...' est évidemment plus proche des poèmes courtois. Il écrit :

> « ...Que nul ne s'émerveille de moi
> Si j'aime ce qui jamais ne me verra
> Q'en mon cœur il n'y a joie d'autre amour
> Que de celle que jamais je ne vis,
> Et pour nulle joie ne me vis,
> Et pour nulle joie ne me réjouis,
> Et ne sais quel bien n'en viendra.
>
> Un coup de joie me frappe et m'occit,
> Et piqûre d'amour qui me dessèchera
> La chair, dont mon corps maigrira ;
> Jamais si dur ne me frappa,
> Et pour nul coup tant me languit ;
> Cela ne se peut, ni ne se produit...»

Selon ce poème, la seule joie pour lui et pour son cœur est l'amour. Son cœur souffre du chagrin parce qu'il n'a pas reçu la réciprocité de la part de la dame. Cette souffrance morale se traduit dans sa souffrance physique d'où son corps devient de plus en plus maigre.

Ce thème de l'amour lointain – l'amour destiné vers une personnalité qu'il n'a jamais vue auparavant – a été le thème amoureux dans plusieurs traditions et on trouve un certain modèle dans les Héroïdes d'Ovide.[40]

L'autre poème de ce poète avec le titre même de 'Amour lointain' traite tout entier, le thème d'une façon plus puissante, l'angoisse née d'être loin de sa bien-aimée.

« ...Lorsque les jours sont longs en mai
Me plait le doux chant d'oiseaux lointains,
Et quand je suis parti de là
Me souvient d'un amour lointain ;
Lors m'en vais si morne et pensif
Que ni chants, ni fleurs d'aubépines
Ne me plaisent plus qu'un hiver gelé.

Je tiens bien pour seigneur de vrai
Celui par qui verrai l'amour lointain ;
Mais pour un bien qu'il m'en échoit
J'en ai deux maux, tant m'est lointain.
Ah, fusse-je là pèlerin,

---

40. J. P. Beaumarchais et al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, (Vol. I), op. cit., p.1195

Que mon bâton et ma couverte
Puissent être vus de ses beaux yeux !

Joie me sera quand je lui querrai
Pour l'amour de Dieu, d'accueillir l'hôte lointain,
Et s'il lui plait m'hébergerai
Auprès d'elle, moi qui suis lointain,
Alors seront doux entretiens
Quand l'hôte lointain sera si voisin
Que les doux propos le soulagement

Triste et joyeux m'en séparerai,
Si jamais la vois, de l'amour lointain
Mais je ne sais quand la verrai,
Car trop en est notre pays lointain :
D'ici là sont trop de pas et de chemins ;
Et pour le savoir ; ne suis pas devin
Mais qu'il en soit tout comme à Dieu plaira,

Jamais d'amour je ne jouirai
Si je ne jouis de cet amour lointain,
Je n'en sais de plus noble, ni de meilleur
En nulle part, ni près ni loin ;
De tel prix elle est, vraie et parfaite
Que là-bas au pays des Sarrasins,
Pour elle, je voudrais être appelé captif !

Dieu qui fit tout ce qui va et vient
Et forma cet amour lointain
Me donne pouvoir, que j'en aie le cœur,
Que je puisse voir cet amour lointain,
En vérité en tel logis
Que la chambre et que le jardin
Me soient en tout temps un palais.

Il dit vrai qui m'appelle avide
Et désireux d'amour lointain,
Car nulle autre joie ne me plaît autant
Que jouissance d'amour lointain.
Mais ce que je veux m'est refusé,
Car ainsi me dota non parrain,
Que j'aime et ne suis pas aimé

Mais ce que je veux m'est refusé ;
Qu'il en soit maudit, le parrain,
Qui me dota de n'être pas aimé »[41]

Rudel, obsédé toujours par l'idée de voir la dame lointaine, ne réussit pas à réaliser ses aspirations. La seule joie qu'il aura sera celle d'être avec cette dame mais le destin ne lui répond pas et ce qu'il veut lui est refusé. Cet éloignement, le désir insatisfait et le cœur obsédé font partie de la conception courtoise de l'amour pour une femme inaccessible et en demeure l'une des plus célèbres illustrations.[42]

Marcabru le poète « anti-amoureux » avec son langage sarcastique, s'exprime souvent en moraliste, utilisant les expressions de la Bible, dans la société décadente et corrompue où l'amour se confond avec l'adultère.[43] Les poèmes de Marcabru différents de ceux des autres poètes par son ton qui est satirique et sarcastique. La majorité de ses poèmes traitent le thème de l'amour, pas au sens positif mais au sens négatif parce que le protagoniste de ses poèmes est l'ennemi de l'amour. En plus il fait la distinction entre *amor falsa* et *fina amor* où le premier représente l'hypocrisie d'une société que a élevé l'adultère poético - sentimental à la hauteur d'une morale.[44]

---

41. *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
42. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964, p.741.
43. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, pp.49 – 50.
44. J. P. Beaumarchais., et al *Dictionnaire des littératures de langue française*, op.cit., p.1500

Dans le poème suivant 'Pastourelle', le poète Marcabru exprime l'amour d'un certain 'je' (peut-être le poète lui-même) à une jeune fillette 'vilaine'.

« ...-Fillette à l'humeur si douce,
J'ai quitté mon droit chemin
Pour vous tenir compagnie,
Car une jeune vilaine
Telle que vous, ne peut paître
Tant de bétail en tel lieu,
Seule sans plaisant ami ? »

«... Toujours plus je vous admire
Et votre joie m'illumine...
Ah ! Si m'étiez plus humaine ! »

« ... vous seriez doublement belle
Si je pouvais, une fois,
Vous voir dessous, moi dessus... »

« Sire vous m'avez tant louée
Que j'en serais fort enviée »...

« Fillette, un cœur dur, sauvage
S'apprivoise par l'usage...
Je vois, par cette rencontre
Si brève, qu'avec vilaine
Comme vous, l'on peut se lier
De riche amitié de cœur,
Quand l'un ne trompe point l'autre »

« Fillette, les créatures
Retournent à leur nature ;
Apprêtons-nous, vous et moi,
A faire un couple vilaine,
A l'abri le long du pré ;
Vous y serez plus tranquille
Pour faire la douce chose »

« Sire, oui, mais selon raison
Le fou cherche la folie,
Le courtois, gente aventure,
Et le vilain, la vilaine.
Là fait défaut le bon sens
Où n'est pas gardée mesure
Au dire de la gent ancienne »

« Belle, de votre figure,
Je n'en vis de plus friponne
Ni en son cœur plus traîtresse »

« Sire, la chouette vous jette
Ce sort ...L'un baye aux images
Quand l'autre attend la vraie manne ! »

L'amour de Marcabru n'est pas idéalisé dans ce poème. C'est un amour entre une jeune 'vilaine' et un homme 'je' qui se considère lui aussi un vilain pour devenir le couple vilain. D'une façon conversationnelle, le 'héros' de ce poème essaie de convaincre l'héroïne où la dernière manifeste une résistance douce pour lui expliquer qu'elle n'est pas faite pour lui.

Cercamon utilise les thèmes traditionnels de l'amour courtois : la longue attente de la joie d'amour, la timidité envers sa dame etc.[45] Son poème 'Quand la douce brise s'aigrit...' représente l'idéal courtois et les idées associées à l'amour courtois : la séparation et l'angoisse associée à la séparation, l'attente du héros courtois versus l'héroïne courtoise féodale, l'idéalisation de la femme aimée, rester à côté de la

45. Jean Orizet, *La poésie Médiévale*, op.cit. , p.54.

femme aimée pour une période remarquable sans rien dire à propos de son amour, la servir etc.

« Quand la douce brise s'aigrit,
Que les feuilles tombent des branches,
Que l'oiseau change de langage,
Je soupire et chante d'Amour
Qui me tient captif dans ses lacs,
Moi qui jamais ne sus le prendre.

Hélas ! d'amour je n'ai conquis
Que les tortures et l'angoisse ;
Et rien si mal ne vient à vous
Que ce que je vais désirant,
Et rien ne me fait plus envie
Qu'un objet qui toujours m'échappe !

Perle si précieuse m'enchante
Que je n'aimai rien autant qu'elle,
Mais ne puis, tant je suis ému,
Devant elle, dire ma peine.
Et quand je m'en vais, il me semble
Que je perds esprit et savoir.

La plus belle qu'on pourrait voir,
Envers elle, je ne la prise
Pas un gant : quand tour l'univers
S'obscurcit, tout brille autour d'elle.
Dieu fasse qu'encor je l'approche,
Ou la contemple à son coucher !

Je tressaille, bouge et frémis
D'amour que je dorme ou je veille
Telle est ma crainte d'en mourir
Que je n'ose la requérir
Je la servirai deux, trois ans,
Puis lui dirai le vrai, peut-être.

Je ne meurs ni vis guéris
Et ne sens mon mal - si cruel ! -
En son amour ne suis devin,

Ne sais si je l'aurai ni quand ;
En elle est toute la merci
Qui peut m'élever ou m'abattre.

J'aime qu'elle me rende fou,
Me fasse bêer et muser,
Il me plait qu'elle me bafoue,
Me raille en public, en privé :
Après le mal viendra le bien
Et tôt, si tel est son plaisir.

Mais si c'est : non... Fussé-je mort
Le jour où elle m'engagea !
Hélas ! Avec quelle douceur
M'ont tué ses semblants d'amour !...
En tel enclos elle me tient
Que je ne veux en voir nulle autre.

Dans ma peine : un grand réconfort,
Si je la crains et la courtise :
Par elle seule je serai
Fidèle ou faux, loyal ou fourbe,
Tout vilain ou vraiment courtois,
Rempli de trouble ou plein de calme..
Mais qu'à tel cela plaise ou pèse,
Elle, à son gré, peut me garder.

Cercamon dit : « Fort peu courtois
Homme qui d'amour désespère. »

Cercamon, optimiste toujours que 'après le mal viendra le bien' attend patiemment pour que son amour mûrisse. Il considère que son amante est responsable pour son élévation ou sa chute dans l'amour et en plus dans sa vie. Prêt, même à mourir, pour faire vivre son amour, il ne le réaliserait pas parce qu'il ne peut mourir ni vivre ni guérir à cause de la souffrance ou la joie crée par l'amour. Il 'soupire

et chante l'Amour' et il ajoute que 'quand tout l'univers s'obscurcit, tout brille autour d'elle...'

Selon ce poème le poète Cercamon est toujours présent au tour de la femme aimée. Il la sert, il l'admire et il s'amuse lui-même dans son cœur de l'amour qu'il a, à une telle femme. Il souffre heureusement pour l'amour. Ces éléments rapportent bien aux normes courtoises de cette période.

Bernard de Ventadour traite les thèmes traditionnels de la sévérité de la dame et les peines de l'amant sur un ton mélancolique.[46] Il a fréquenté la cour splendide d'Aliénor, petite fille de Guillaume IX d'Aquitaine et de Henri II d'Angleterre.

Bernard de Ventadour lui aussi utilise la même image de Cercamon concernant l'amour. Pour Cercamon 'tout brille autour d'elle (de sa bien aimée) quand tout l'univers s'obscurcit' et son compatriote pense aussi sur les mêmes lignes. Il écrit 'je ne vois luire le soleil, tant me sont obscurcit ses rayons, et pourtant je ne m'en émeus car une clarté m'ensoleille d'amour, qui au cœur m'envoie ses rayons'.

---

46. Jean Orizet, *La poésie Médiévale*, op.cit., p.62.

Comme les autres poètes courtois, Bernard de Ventadour utilise les thèmes courtois dans ses poèmes. Le poème 'Je ne vois luir le soleil..' illustre bien ses idées.

Je ne vois luir le soleil,
Tant me sont obscurcis ses rayons ;
Et pourtant je ne m'en émeus
Car une clarté m'ensoleille
D'amour, qui au coeur m'envoie ses rayons
Et quand d'autres gens s'émeuvent
Je préfère ne pas me laisser abattre
Pour que mon chant n'en souffre pas.

Les prés me semblent verts et vermeils
De même qu'au doux temps de mai
Tant me tient l'amour joyeux et gai,
La neige m'est fleur blanche et vermeille
Et l'hiver m'est fête de mai,
Que la plus noble et la plus gaie
M'a promis de m'octroyer son amour,
Si encore elle ne me l'a ôté.

La peur me donne mauvais conseil
Par laquelle le monde meurt et décroît,
Encore s'unissent les mauvais
Et l'un à l'autre conseille
Comment il détruira l'amour fidèle.
Ah ! mauvaises gens méchantes,
Celui qui vous ou votre conseil croit,
Le seigneur Dieu le perde et le confonde.

De cela me plains et soupire
Qu'ils me font deuil, peine et chagrin
Et que leur pèse la joie que j'ai,
Puisque chacun s'en chagrine
De la joie d'autrui et s'en fait peine,
Je ne peux pas avoir meilleur droit
Que de vaincre et guerroyer par ma joie seule
Celui qui plus fort me guerroie.

Nuit et jour je médite et pense et veille
Plains et soupire et puis m'apaise ;
Quand mieux m'advient j'en retire peine,
Mais une bonne attente m'éveille
Dont mes chagrins s'apaisent,
Fol, pourquoi dire que j'en retire du mal :
Car si noble amour me l'envoie
Que l'envoi seul m'est un gain.

Que ma Dame ne s'émerveille
Si je lui demande son amour et un baiser,
Contre la folie dont je parle
Ce sera gente merveille
Si elle m'accole et me baise,
Dieu puisse-t-on se récrier déjà
(« Ah, tel vous vois et tel vous ai vu ! »)
Pour le bonheur que l'on voit en moi !

Noble amour, je me fais votre compagnon
Car ce n'est ni promesse ni sort
Mais ce qui plait à votre grâce
(Dieu je le crois m'en gratifie)
Que si noble amour soit mon sort.
Ah ! Dame, par pitié vous prie
Qu'ayez pitié de votre ami
Qui vous demande grâce si doucement !
Bernard demande grâce à sa dame
Qui si doucement lui fait grâce

Et si je ne la vois d'ici peu
Je ne crois pas que je la verrai de longtemps. »

Le poète Ventadour est hanté par la pensée de sa dame et il s'exprime qu'il 'médite et pense et veille de sa dame' ; il 'soupire' et il 's'apaise' parce qu'il a la confiance qu'il aura ce qu'il attend – 'l'amour et un baiser' et il écrit 'que ma dame ne s'émerveille si je lui demande son amour et un baiser'. Sa patience d'attente dépasse ses limites quand il essaie à prier à sa dame. Il écrit 'Ah ! Dame, par pitié vous prie ; Qu'ayez pitié de votre ami ; Qui vous demande grâce si

doucement ! Bernard demande grâce à sa Dame ; Qui si doucement lui fait grâce...' Cela nous explique bien la personnalité subalterne des écrivains ou de la société des hommes devant la Dame dans le contexte courtois.

Amoureux de la Comtesse d'Urgel sans l'avoir vue, **Raimbaut d'Orange** a composé des poèmes qui sont imprégnées d'une certaine préciosité.[47]

Guirant dé Borneil, considéré comme « le maître des troubadours »[48], a composé une quarantaine de chansons d'amour. Ses chansons sont très simples, compréhensibles mêmes aux enfants et qui peuvent être chantées par les femmes à la fontaine[49]. Il écrit dans son poème 'Aube' que :

> « Roi glorieux, vrai flambeau de clarté,
> Dieu tout puissant, Seigneur, je vous en prie,
> A mon compagnon conservez votre aide,
> Point ne le vis depuis la nuit venue,
> Et bientôt viendra l'aube,...
>
> ...Beau doux ami, suis en si doux séjour
> Que jamais ne voudrais aube ni jour,
> Car la plus belle qu'on connut au monde
> Est dans mes bras et je ne prise guère
> Le fol jaloux ni l'aube. »

---

47. Jean Orizet, *La poésie Médiévale*, op.cit., p.71.
48. ibid. p.77
49. ibid.

Guiraut de Borneil veut que le temps s'arrête et il ne veut ni l'aube ni jour parce qu'il a la dame la plus belle du monde, dans ses bras. La joie que donne la présence de cette dame le fait considérer l'aube et le jour, les mêmes et au cas extrême il ne jamais voudrais l'aube et le jour.

Il reste cinq chansons de la poétesse, **La Comtesse de Die** où elle compose des poèmes d'une grande clarté et d'un ton sincère et passionné[50]. La plus expressive de la voix féminine de l'idéologie courtoise se manifeste dans les chansons de La Comtesse de Die. Dans une chanson intitulée 'Chanson', elle écrit :

Grande peine m'est advenue
Pour un chevalier que j'ai eu.
Je veux qu'on sache en tous les temps
L'excès d'amour que lui portais.
A présent me voilà trahie,
Pour ne lui point donner d'amour
Quand je fus en grande folie,
Au lit comme toute vêtue !

Comme voudrais mon chevalier
Tenir un soir en mes bras nus,
Il en serait comblé de joie
Si lui servais de doux coussin,
Car plus en suis enamourée
Qu'un jour Flore de Blanchefleur,
Mon cœur lui donne, et mon amour,
Mon âme, mes yeux et ma vie.

Bel ami, charmant et plaisant,
Qu'un jour vous aie en mon pouvoir,
Et que couche avec vous un soir,
En vous donnant baisers d'amour !
Sachez quel grand plaisir j'aurais

50. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit., p. 89

De vous en place de mari
Pourvu que me donniez promesse
De tout faire à mon bon vouloir. »

Cette dame s'exprime dans la voix masculine de la société courtoise d'inspiration féodale. On y trouve la peine d'amour, la souffrance de la séparation d'un être amoureux, l'excès d'amour et ses conséquences, la joie d'union, l'attente, la nostalgie, la renonciation complète devant l'être aimé, l'espoir dans l'union sexuelle etc.

Raimbaut de Vaqueiras est un chevalier protégé par le prince d'Orange et le marquis Boniface[51]. Il a partagé sa vie entre la Provence et l'Italie en composant des poèmes et en participant dans les activités guerrières. Ses poèmes traitent le sujet de la vie chevaleresque et de l'amour courtois. L'un de ses poèmes traite le sujet où le poète s'adresse à une Gênoise, à propos de son amour. Elle le rejette pour une seule raison qu'il est un jongleur.

Pierre Vidal, le poète qui a fréquenté les rois du Midi de la France, d'Espagne et de la Terre Sainte, de Malte, d'Italie et de Hongrie a courtisé toutes les nobles dames qu'il a vues. Sa poésie est marquée par la grâce, la spontanéité, l'humour et l'ironie légère à l'égard de ses contemporains et de lui-même[52]. Dans son poème 'Chanson', Pierre Vidal écrit :

---

51. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale,* op.cit., p.91
52. ibid., p.94

« ...Qui serait triste au long du jour,
S'il a gardé souvenir d'elle ?
C'est d'elle que joie prend naissance.
Qui en elle met ses louanges
Du bien qu'il dit ne fait mensonges,
Car elle est certes la meilleure,
La plus charmante qu'ait le monde.

Si je sais rien dire ou rien faire,
A elle l'honneur, car ma science
Me vient d'elle, et ma connaissance.
Je lui dois ma joie et mon chant,
Tout ce qui m'exalte le cœur,
La plainte même que j'exhale,
M'advient de son beau corps plaisant »

Il nous explique que la dame qu'il aime est la plus charmante du monde - la beauté incomparable - et c'est elle qui est le lieu de naissance de la jouissance, de sa connaissance et de sa science.

Guiraut Riquier, le poète qui a fréquenté les cours du Midi de la France, de Catalogne, d'Aragon et d'Alphonse X de Castille, écrit que le jour pour l'amant est plus long. Il y ajoute que le jour tortue l'amant. Dans le poème 'Sérénade', Guiraut Riquier écrit :

« ...Il ne s'approchait personne
Qui ne connût la douleur
De l'amant tant il était
En apparence de pleurs,
Et torturé par le jour,
Il disait en soupirant :
Jour, bien croissez à mon dam,
Du soir
Me tuera le long espoir... »

Chrétien de Troyes est probablement le premier trouvère qui a introduit la chanson d'amour des troubadours dans le nord de la

France. Plusieurs chansonniers lui attribuent des chansons courtoises[53].

Plutôt connu pour ses romans célèbres, Chrétien de Troyes, a écrit une partie de son œuvre à la cour de la comtesse Marie de Champagne, fille d'Aliénor d'Aquitaine et du roi Louis VII [54]. Dans son poème 'D'Amour qui m'a ravi à moi-même', Chrétien de Troyes s'explique :

> « ...Dame, de ce que je suis votre vassal,
> Dites-moi si vous m'en savez gré...
> ...Du moment que vous ne m'acceptez pas,
> Je vous appartiens dès lors malgré vous...
>
> ...Cœur, si ma dame ne t'aime pas,
> Pour autant ne t'en sépare jamais :
> Demeure toujours en son pouvoir
> Puisque tu l'as commencé et entrepris.
> Jamais, si tu m'en crois, tu n'aimeras davantage.
> Mais que les difficultés ne te découragent pas !
> Le bien s'apprivoise avec le temps,
> Et plus tu l'auras désiré,
> Plus tu auras de plaisir à le goûter...
>
> ...Jamais je ne cesse, jamais je ne laisse
> De prier ma douce Dame,
> Que je prie et supplie sans succès
> En homme qui ne sait plaisanter
> Quand il faut servir et louer Amour »

Chrétien de Troyes se considère comme un vassal toujours au service de sa dame. Il est fier de la servir et le pense qu'il appartient à sa dame aimée. Dans une autre strophe de ce même poème, il

---

53. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit., p.115.
54. ibid.

s'adresse à son cœur où il conseille son cœur de ne pas séparer de sa bien-aimé dans n'importe quelle situation et il y ajoute qu'il doit entreprendre ce qu'il a commencé, c'est à dire, son cœur doit réaliser l'amour qu'il a envers sa dame. Son cœur doit s'attacher à son but même dans des situations décourageantes.

Le Châtelain de Coucy pense qu'il ne reste rien en lui quand il se sépare de sa bien aimée. Son existence dépend de son être avec sa dame. Il écrit :

> « ...et me séparer de ma loyale compagne,
> Et quand je la perds, il n'est rien qui me reste ... »

Il ne veut pas se priver du bonheur, de l'intimité et du plaisir qu'offre sa dame, sa compagne et son amie.

> « ...Beau sire Dieu, comment pourrai-je me priver
> Du grand bonheur, de l'intimité
> Et des plaisirs qu'avait coutume de m'accorder
> Celle qui est ma dame, ma compagne, mon amie ?
> Quand je me rappelle sa franche courtoisie
> Et les douces paroles qu'elle m'adressait
> Comment mon cœur peut-il durer dans mon corps ?
> S'il ne me quitte, certes, il est très mauvais... »[55]

Adonnés à son amour et aux douces paroles de sa dame, le cœur du poète ne peut les résister point. Il considère que son cœur est certainement mauvais, s'il ne quitte pas son corps pour s'attacher à celui de sa dame.

---

55. dans son poème 'Adieu à sa Dame'

En ce qui concerne **Gace Brulé**, le but de sa poésie est de ' se consacrer à l'écriture de l'amour ' ... ' demeurer le fin amant ', ' maintenir jusqu' à mourir' [56].

Le chef-d'œuvre de **Guillaume de Machaut**, 'Le voir dit' raconte l'histoire des amours du poète pour une jeune admiratrice[57].

L'auteur de 'La Belle Dame Sans Merci', **Alain Chartier** dénonce l'hypocrisie des libertins courtois[58] et **Jean Froissart** est le dernier poète qui a resté fidèle à l'idéal courtois[59].

Chez tous ces poètes courtois, l'amour charnel est si vif et si brutal et on y trouve un amour qui n'est qu'une idéalisation de l'amour charnel[60]. Cette idéalisation de l'amour charnel apparaît aussi dans l'amour *akam* de la littérature tamoule où il y avait plusieurs étapes d'amour commencant avec l'union sexuelle du héros et de l'héroïne, la rencontre dans la journée, dans la nuit, la fugue amoureuse etc. A l'occident cette sublimation de l'amour a été réalisée à l'aide d'un *Tractatus de Amore* (Traité sur l'amour) d'un théoricien André le Chapelain, écrit probablement entre les années 1181 et 1186 qui a paru après les oeuvres d'Ovide *Ars amandi* et de

---

56. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, p.137.
57. ibid. p. 199.
58. Jean Orizet, *La Poésie Médiévale*, op.cit, p. 235.
59. ibid. p. 214.
60. Denis de Rougement, *L'Amour et l'Occident*, op.cit, p.105.

Remédia amoris. *Tractatus de Amore* est le traité d'amour qui a codifié les pratiques amoureuses qui existaient déjà dans la société de cette époque. Ce traité se rapproche au traité du *Tolkāppiyam* de la littérature tamoule qui traite les évènements linéaires composants de l'amour.

De même que la plupart des concepts d'amour de la poésie courtoise – l'attente patiente de l'amant, l'amour lointain, la peine de l'amant, la souffrance etc., se rapprochent aux concepts de la poésie *akam* tamoule.

Enfin, l'amant de l'amour courtois traverse les obstacles avant de satisfaire son besoin amoureux. Cet amour ne doit pas être assouvi ni rapidement ni facilement et alors on multiplie les obstacles qui excerberent le désir avant de le satisfaire qui rend difficile l'accessibilité de la femme[61].Cette difficulté de l'accessibilité de l'héroïne au héros, à cause des obstacles naturels/artificiels se retrouve dans la littérature *akam*. Dans cette littérature la séparation du héros et de l'héroïne ajoute au désir de terminer la clandestinité de la relation et de s'unir au mariage.

---

61. Robert Bossauat et al, *Le Moyen Age*, op.cit, p.336.

Chapitre II

CHAPITRE II

LE CONCEPT DE L'AMOUR DANS LA LITTÉRATURE *CAṄKAM*

Si un lecteur habitué à la littérature courtoise française aborde la littérature *caṅkam*, il aura certainement l'impression de basculer dans un autre univers où la représentation de l'amour semblera respecter d'autres normes, d'autres valeurs voire une autre conception de l'amour. C'est d'ailleurs dans le but de souligner le contraste entre ces deux types d'esthétiques que nous avons évoqué au début le traitement de l'amour dans la poésie courtoise.

A. LA LITTÉRATURE *CAṄKAM*

Le terme *Caṅkam* :

Le terme *caṅkam* qui vient du mot Sanskrit *caṅka* peut se traduire comme Académie. C'était une institution ou une société d'hommes érudits associés pour la promotion de la littérature tamoule. Le terme a été utilisé par les critiques littéraires tamouls du siècle dernier pour signifier tous les poèmes qui ont reçu l'imprimatur de cette Académie[1]. Dans l'histoire de la littérature tamoule, on parle

---

1. P.T. Srinivasa Iyengar, *History of the Tamils*, Asian Educational Services, New Delhi, 1982, p. 225.

d'une succession de trois de ces académies, dont les deux premières appartiennent à une période très reculée, voire incertaine de l'histoire.[2]

Ces trois *cankam* siégeaient dans la capitale du royaume Pāṇṭyā [3]. Mais la capitale a souvent changé de place.

L'ancienne ville de Madurai était le siège principal du premier *cankam.*

Kapatapuram, celui du deuxième.

Ces deux lieux ont été ravagés par la mer.

Le troisième *cankam* siège à nouveau à Madurai[4].

Mais les chercheurs modernes affirment[5] que *cankam* était une union des poètes dont l'objectif etait d'examiner, d'étudier, d'analyser, de discuter, de vérifier et d'accepter ou de rejeter une oeuvre littéraire d'un poète quelconque. Ce n'était pas une institution d' enseignement[6]. C'était une organisation volontaire des poètes qui se réunissaient, sous le patronage des rois Pāṇṭiyā, pour maintenir la

---

2. N. Ragunathan, *Six long poems from Sangam Tamil*, IITS, Chennai, 1997, p.1

3. ibid.

4. N. Ragunathan, *Six long poems from Sangam Tamil*, op. cit., p. 1.

5. Voir les pages suivants de ce chapitre.

6. M. Srinivasa Iyengar, *Tamil Studies*, Asian Educational Services, New Delhi, 1982, pp.232- 233.

pureté de la langue tamoule et le haut niveau de la littérature tamoule [7]. « Ces associations littéraires, les plus anciennes de l'Inde, contrôlaient et compilaient les oeuvres de littérateurs en tamil (sic) publiant des anthologies » [8].

L'époque *Caṅkam* :

Les chercheurs se sont penchés sur la question de l'époque approximative des trois *caṅkam*. P.T Srinivasa Iyengar estime que la littérature tamoule est née vers l'an mil av. J.C. et que toutes les oeuvres poétiques de cette période sont perdues[9].

Le commentaire du *Iṟaiyaṉār Akapporuḷ*, préparé par Nakkīrar, fait référence à l'existence de trois *caṅkam* et donne la durée des trois *caṅkam* comme 4400; 3700 et 1850 ans respectivement. Mais les chercheurs considèrent ces informations comme une fiction[10].

En ce qui concerne l'époque de *caṅkam*, la seule source d'information que nous avons est la littérature *caṅkam*. La date de la composition des œuvres restant encore vague, les recherches

7. N.Ragunathan, *Six long poems from Sangam Tamil*, op. cit., p.1.

8. Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Robert Laffont, Grande Bretagne, 1987, p.975.

9. P.T.Srinivasa Iyengar, *History of the Tamils*, op. cit., pp.250 – 251.

10. A.K.Ramanujan, *The Interior Landscape*, Oxford University Press, New Delhi, 1994, pp. 98-99.

se poursuivent. En attendant, nous avons une infinité d'interprétations sur l'époque de *cankam*[11].

Dans les IV[e] et V[e] siècles ap. J.C, les moines du Djaïnisme ont inauguré des associations sous le nom de *canka* pour assurer des services religieux et littéraires à la société. Les chercheurs modernes considèrent que des académies littéraires, semblables aux associations de ces moines, avaient existé et que les poètes tamouls y avaient participé[12].

La majorité des chercheurs placent l'époque de *cankam* entre le V [e] siècle av. J.C et le III [e] siècle ap. J.C. Tout le monde s'accorde pour dire que le *Tolkāppiyam*, le plus ancien livre tamoul qui existe maintenant, appartient à l'époque du deuxième *cankam* et que la poésie classique tamoule le *Ettuttokai* et le *Pattuppāttu* relèvent du troisième *cankam*[13].

---

11. P.T. Srinivasa Iyengar, *History of the Tamils*, op. cit.
M. Srinivasa Iyengar, *Tamil Studies*, Asian Educational Services, New Delhi, 1986.
Vaiyapuripillai, *History of Tamil Language and Literature*, NCBH, Madras, 1988.
Dr.C.Balasubramanian, *A Study of the Literature of the Cera Country (upto 11th Century A.D)*, Madras, University of Madras, 1980.
K.Kailasapathi, *Tamil Herioc Poetry*, Oxford University Press, Great Britain, 1968.
Kamil Veith Zvelebil, *Tamil Literature*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1974.

12. Mu. Varadarajan, *A History of Tamil Literature* , Sahitya Akademi, New Delhi, 1988,p.27.

13. A.K.Ramanujam, *The Interior Landscape*, op. cit., p. 99.

La littérature *Cankam* :

Les anthologies tamoules l'*Ettuttokai* (Les Huit Anthologies), le *Pattuppāttu* (Les Dix Chansons) et un traité de grammaire le *Tolkāppiyam*, sont les composantes de la littérature *cankam*[14].

Mais l'érudition moderne ajoute à cette liste une quatrième oeuvre le *Patinenkīlkkanakku*[15] (Les dix -huit oeuvres mineures).

Selon François Gros, la littérature *cankam* comporte « une collection d'anthologies (huit, plus une série de dix "chants")... une grammaire peut - être contemporaine de ces textes, dix-huit oeuvres dites mineures sans doute plus tardives... on y rattache par une extension historiquement contestable et contestée, de longs poèmes plus narratifs que proprement épiques de date postérieure... »[16].

Les anthologies des poèmes de la periode *cankam* sont divisées selon les sujets qu'ils traitent. Les sentiments importants exprimés par la majorité de ces collections sont l'amour (*akam*) et les exploits héroïques (*puram*).[17] Parmi les 2381 poèmes de la litterature *cankam*,

---

14. A.K.Ramanujam, *The Interior Landscape*, op. cit., p.97.

15. N.Raghunathan, *Six long poems from Sangam Tamil*, op. cit., p.2.

16. Maire - Claude Porcher (Ed.) *Inde et Littératures*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, Paris, 1983, p.77.

17. K.A.Nilakanta Sastri, *Sangam Literature, its cults and culture*, Madras, Swathi Publications, 1993, p 16.

1862 traitent le sujet d'*akam* et 519 poèmes traitent le sujet de *puram*. Ceci explique l'importance que les poètes ont accordée à la composition des poèmes qui traitent le sujet d'*akam* plutôt que celui de *puram*.

Le nombre total des poèmes classiques de la littérature tamoule est de 2381 dont 2371 poèmes appartiennent au *Ettuttokai* et les 10 poèmes au *Pattuppāttu*.

Parmi les 2381 poèmes, presque la moitié a été composée par 16 poètes, bien qu'il y ait 473 poètes qui soient connus par leurs noms propres ou par des épithètes. Il y a aussi 102 poèmes anonymes[18].

Le nombre de vers des poèmes de la littérature *caṅkam* varie de 3 vers à 782 vers. Le nombre de vers du poème le plus court du *Ettuttokai* est 3 vers, et le poème le plus long est composé de 31 vers. En ce qui concerne le *Pattuppāttu* le poème le plus court a 103 vers et le plus long a 782 vers[19].

Comme le sujet de notre travail concerne l'*Ettuttokai* nous nous attarderons un peu sur l'ensemble des recueils qui composent cette œuvre.

---

18. A.K.Ramanujam, *Poems of Love and War,* Oxford University Press, New Delhi, 1985, p.X

L'*Ettuttokai* :

Les œuvres composantes du *Ettuttokai* sont:

1) Le *Narriṇai*,
2) Le *Kuruntokai*,
3) L'*Aiṅkurunūru*,
4) Le *Patirruppattu*,
5) Le *Paripāṭal*,
6) Le *Kalittokai*,
7) L'*Akanāṉūru* et
8) Le *Puranāṉūru*.

Le *Narriṇai* :

Cette anthologie contient 400 poèmes. Parmi ces quatre cent poèmes, cinquante et un poèmes sont anonymes. Les autres poèmes sont composés par cent soixante-quinze poètes. Dans cette anthologie, le poème le plus court a neuf vers et le poème le plus long a douze vers.

Le *Kuruntokai* :

Le terme de *Kuruntokai* se compose de deux mots tamouls *kuru* et *tokai*. Le sens de *kuru* est 'petit' et *tokai* signifie 'anthologie', donc *Kuruntokai* veut dire une anthologie avec des petits poèmes.

---

19. N.Ragunathan, *Six long poems from Sangam Tamil*, op. cit., p.2

Il y a 402 poèmes dans cette anthologie. Les poèmes du *Kuruntokai* ont été composés par deux cent cinq poètes. Il existe aussi dix poèmes anonymes.

La longueur du poème varie de quatre à huit vers. Les poèmes 307 et 391 possèdent neuf vers. Parmi les anthologies du *Ettuttokai*, le *Kuruntokai* est considérée comme la meilleure oeuvre par les poètes et par les commentateurs.

L'*Aiṅkurunūru* :

Cette anthologie comprend « cinq fois cent » poèmes : *aiṅ* 'cinq', *kuru* 'petit' et *nūru* 'cent'. Il y a cinq cents petits poèmes dans cette anthologie. Cette oeuvre est divisée en cinq parties, chaque partie contient cent poèmes.

Le *Patirruppattu* :

Le terme de *Patirruppattu* se compose de deux mots tamouls *patirru* et *pattu* qui signifie 'dix fois dix'. C'est une anthologie de cent poèmes composée pour dix décennies à raison de dix poèmes pour chaque décennie pour faire le panégyrique de dix rois Cēra, selon la succession historique. A l'heure actuelle, il n'existe que quatre vingts poèmes de huit décennies et les vingt autres poèmes (le premier dix et

le dernier dix) sont perdus. Les poèmes de chaque décennie sont composés par un seul poète, qui traite d'ailleurs un seul roi Cēra.

Le *Paripāṭal* :

Le *Paripāṭal* a eu le nom à cause du type de vers qu'on a employé pour composer les poèmes de cette anthologie.

Cette anthologie se compose de soixante-dix poèmes[20] dont huit parlent du Dieu *Tirumāl*, trente et un du Dieu *Cevvēḷ*, un de la Deesse *Kāṭukiḻāḷ* (*Kāḷi*), vingt - six du fleuve *Vaiyai* et quatre de la ville de *Madurai*.

Mais aujourd'hui, nous n'en avons que vingt - quatre poèmes. Nous y trouvons les poèmes d'*akam* aussi bien que de *puṟam*. Dans toute la littérature *caṅkam* seuls les poèmes du *Paripāṭal* abordent le sujet de Dieu[21]. Les poèmes du *Paripāṭal* sont composés de telle façon qu'ils puissent être mis en musique.

Le *Kalittokai* :

Kali est un mètre poétique pour composer un poème tamoul. Cette anthologie se compose de poèmes ayant le mètre *kali* d'où le nom du *Kalittokai*.

---

20. R. Sarangapani, *A critical study of Paripatal*, Madurai Kamaraj University, Madurai, 1984, p.1

Kali est considéré comme le mètre le plus apte à mieux exprimer le sujet d'*akam*. Cette oeuvre se compose de cinq parties différentes. Ces cinq parties traitent des cinq composantes d'*akam* *kuṟiñci (kuṟiñcikkali), mullai (mullaikkali), marutam (marutakkali), neytal (neytaṟkali)* et *pālai (pālaikkali)*.

L'*Akanāṉūṟu* :

L'*Akanāṉūṟu* se compose de quatre cents poèmes, traitant le sujet d'*akam* (*nāṉūṟu* veut dire quatre cents). Le poème le plus court a 13 vers et le poème le plus long a 31 vers.

Les 400 poèmes de l'*Akanāṉūṟu* ont été composés par 145 poètes. Deux cents d'entre eux traitent le sujet de *pālai,* quatre vingts traitent le sujet de *kuṟiñci* et le reste cent vingt poèmes traitent les sujets de *marutam, mullai* et *neytal.* Il existe un système de compilation des poèmes.

Le *Puṟanāṉūṟu* :

Les quatre cents poèmes qui traitent le sujet de *puṟam*, sont réunis dans le *Puṟanāṉūṟu*. Actuellement, nous avons 398 poèmes, avec un poème d'invocation.

---

21. Cami Citamparanar, *Ettuttokaiyum tamilar panpatum*, Madras, Ainthinai Publications, 1986, p. 154.

Les poèmes 267 et 268 nous manquent ainsi que le commencement des poèmes 328 et 370, la fin des poèmes 244, 355 et 361 [22].

La longueur des poèmes varie de cinq vers à quarante vers. Ces poèmes ont été composés par 160 poètes à des périodes différentes du *cankam*, et la majorité des poètes appartiennent au troisième *cankam*. La plupart des poèmes sont des panégyriques des rois et des chefs, et les sujets que les poètes ont abordés sont la guerre, les exploits héroïques des rois, leur système administratif, les poètes, la générosité des peuples etc. Ces poèmes nous fournissent donc une image plus ou moins précise de la civilisation des Tamouls à cette époque et nous permettent de reconstruire leur histoire.

---

22. Dr.U.Ve.Caminataiyar, *Purananuru Mūlam*, Chennai, Dr.U.Ve.Caminataiyar Nulnilaiyam, 1993, Introduction.

B. LES CONVENTIONS LITTÉRAIRES D'AKAM

Tolkāppiyar est l'Aristote de la littérature tamoule. Autant la Poétique d'Aristote servait de source de références en matière de conventions pour une grande partie de la litterature occidentale autant le *Tolkāppiyam* de Tolkāppiyar servait pour l'ancienne littérature tamoule.

Des le début une distinction s'impose entre la poésie qui engage une grande subjectivité (*akam*) et celle qui peut s'en passer (*puṟam*).

Akam : Puṟam

Akam signifie, « l'intérieur, la maison, le lieu, l'étendue agricole, la poitrine, l'esprit »[23], et *puṟam* signifie « l'extérieur, le dehors, ce qui est étranger, la calomnie »[24]. Selon S.K. Pillai, *akam* signifie la subjectivité et *puṟam* signifie l'objectivité.[25]

D'après le Tamil Lexicon, *akam* est « l'intérieur, l'esprit, le plaisir sexuel, la poitrine, l'étendue agricole, la maison, le lieu...» [26] et *puṟam* « le

23. T. Burrow & M.B. Emeneau, *A Dravidian Etymological Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, II Ed, 1986, p.3
24. ibid., p. 383.
25. S.K.Pillai, *The Ancient Tamils*, Part I, Chennai, 1934, p.29
26. *Tamil Lexicon*, (Vol. I), Madras, University of Madras, 1982, p.12.

dehors, l'extérieur, ce qui est étranger, l'héroïsme, la bravoure, le courage...» [27]

L'encyclopédie de la littérature indienne dit que le but quadruple de la vie conjugale, selon l'ancienne convention tamoule, est la vertu (*aṟam*), la richesse (*poruḷ*), le plaisir (*iṉpam*) et le salut (*vīṭu*), les deux premiers sont traités dans le sujet de *puṟam* et le troisième est traité dans le sujet d'*akam*.[28] Le salut (*vīṭu*) ne fait pas l'objet d'un traitement littéraire à l'époque *Caṅkam*.

Akam signifie les divers incidents qui marquent le cours de l'amour et les expériences émotionnelles, bienheureuse ou autrement, qui font appel seulement à l'individu, qui éprouve ces expériences et qui ne peuvent pas être partagées avec les autres. Elles appartiennent à la vie intérieure et au monde subjectif. Les plaisirs pénibles et les angoisses agréables de l'amour sont propres à chaque individu et donc possède le nom d' *akam*[29].

---

27. ibid.,(Vol. V) p. 2809

28. Amaresh Dutta (Ed.), *Encyclopedia of Indian Literature*, (Vol. I), New Delhi, Sahitya Akademi, p.113.

29. S.K. Pillai, *The Ancient Tamils*, Part I, op.cit., pp. 29-30

Les sujets de *puṟam* concernent la vie extérieure, c'est à dire, les aventures des héros ou des rois dans les guerres et les autres thèmes qui se rapportent à ce sujet[30].

Les différentes phases de l'amour entre deux personnes, le héros et l'héroïne, sont traitées dans les poèmes d'*akam*, tandis que les poèmes de *puṟam* traitent les sujets de l'héroïsme, la philanthropie et la grandeur des rois et des citoyens renommés. Ainsi, on peut dire que les poèmes d'*akam* sont imaginatifs et les poèmes de *puṟam* sont réalistes[31].

Akam comprend les poèmes de toutes les expériences amoureuses et érotiques humaines et *puṟam* comprend les poèmes de l'héroïsme et de l'activité publique[32].

Akam comprend tous les poèmes relatifs à l'amour, y compris les poèmes de l'angoisse causée par l'amour entre les bien aimés.

Les poèmes d'*akam* pivotent sur une ou plusieurs images et exploitent les suggestions complexes de ces images au maximum[33]. Ils sont introspectifs et le lecteur a besoin d'une réflexion profonde pour

30. ibid. p.30

31. Mu. Varadarajan, *History of Tamil Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1988, p.28.

32. Kamil Veith Zvelebil, *Tamil Literature*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1974, p.10

33. George L. Hart II, *Poets of Tamil Anthologies*, New Jersey, Princeton University Press, 1979, p.3.

découvrir les différentes nuances de la suggestion[34]. Ce sont des poèmes où il n'existe pas d'action[35]. Chaque poème d'*akam* est une situation particulière ou une expérience émotionnelle de l'amour[36].

Le troisième chapitre du *Tolkāppiyam, 'Poruḷatikāram',* est consacré aux conventions sous neuf rubriques :

1. l'amour réciproque – *Akattiṇaiyiyal,*
2. la guerre et les thèmes autres que l'amour – *Puṟattiṇaiyiyal,*
3. l'amour avant le mariage - *Kaḷaviyal,*
4. l'amour après le mariage - *Kaṟpiyal,*
5. les autres aspects de la situation de l'amour - *Poruḷiyal,*
6. la dramaturgie - *Meippāṭṭiyal,*
7. la comparaison - *Uvamaiyiyal,*
8. la prosodie et l'art de composition - *Ceyyuḷiyal,*
9. la tradition et l'usage littéraire - *Marapiyal.*

A l'exception de *Puṟattiṇaiyiyal,* toutes les sections énumérées ci- haut traitent bien des conventions prescrites à la composition des poèmes d'*akam* et des normes auxquelles les poètes sont tenus d'adhérer.

---

34. ibid.

35. A.K.Ramanujan, *The Interior Landscape*, New Delhi, Oxford University Press, 1994, pp. 103-104.

36. S.K.Pillai, *The Ancient Tamils*, op.cit, p.34

Les conventions littéraires d'*akam*:

Dans la période *caṅkam*, la plupart des gens vivaient dans les hameaux dispersés dans différentes régions. Celles-ci étaient soit montagneuses, soit pastorales, soit agricoles, soit littorales. Les gens qui habitaient dans ces régions pratiquaient les occupations particulières à chaque région : la chasse (région montagneuse), la surveillance et l'élevage du bétail (région pastorale), l'agriculture (région agricole) et la pêche (région littorale). Un jeune homme et une fille nubile, avec la beauté, l'intelligence et l'affabilité assortie, se rencontrent, tombent amoureux l'un de l'autre, se marient et commencent la vie familiale. C'est la façon de vivre des habitants de ces hameaux.

Le concept du *tiṇai* :

Tiṇai signifie le cadre idéal dans la composition d'un poème[37]. Selon Kailasapathy, il signifie la situation poétique[38]. Il ajoute que la division des poèmes de la littérature *caṅkam* en *akam* et *puṟam* est basée sur les conventions des divisions physio - géographiques.

D'après S.K. Pillai, le sens primitif de *tiṇai* est "la terre, le lieu, le site". Mais plus tard, ce mot a acquis plusieurs autres significations. Donc les cinq régions de la nature, qui se sont développés en cinq classes

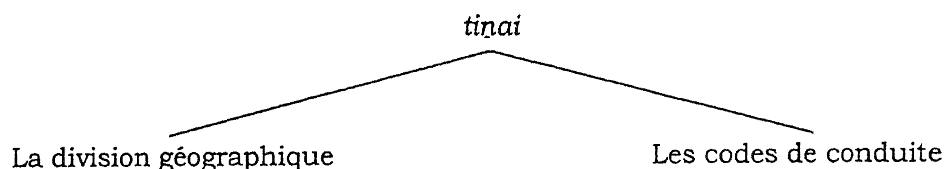
---

37. Kamil Veith Zvelebil, *Tamil Literature*, op.cit, p.27

38. K.Kailasapathy, *Tamil Heroic Poetry*, op.cit p.188

différentes de culture, le nomade, le costal, etc., ont eu chacun le nom de *tiṇai*[39]. Le *tiṇai* a donc deux significations:

1. La région, à savoir, les cinq divisions géographiques - *kuṟiñci, mullai, marutam, neytal, pālai.*
2. Les codes de conduite appropriés à chacune de ces sept divisions. On y ajoute les autres codes de conduite qui ne possedent pas les regions géographiques.



39. S.K.Pillai, *The Ancient Tamils*, Part I, op. cit, p.33.

La division géographique	Les codes de conduite d'*akam*
1. *kuriñci* (la region montagneuse)	1. *kaikkiḷai* (le commencement de l'amour)
2. *mullai* (la region pastorale)	2. *kuriñci* (l'union sexuelle)
3. *marutam* (la region riveraine)	3. *mullai* (l'attente patiente)
4. *neytal* (la region littorale)	4. *marutam* (la bouderie)
5. *pālai* (la region aride)	5. *neytal* (le chagrin)
	6. *pālai* (la séparation)
	7. *peruntiṇai* (l'amour excessif)

tiṇai

Exemple : *kuriñci tiṇai* = la région montagneuse + l'union sexuelle.

Le contenu des poèmes d'*akam* est basé sur trois elements: l'espace et le temps (*mutal poruḷ*), les éléments naturels (*karupporuḷ*) et le concept de l'amour (*uripporuḷ*). Il faut bien noter que les *tiṇai*, le commencement de l'amour (*kaikkiḷai*) et l'amour excessif (*peruntiṇai*) n'ont pas l'espace et le temps, les éléments naturels et le concept de l'amour[40]. Ces trois éléments influencent les poètes dans la composition des poèmes d' *akam*[41].

---

40. Le *Tolkāppiyam*, Akattiṇai iyal, sūtra 16.

41. ibid, sūtra 3.

L'espace et le temps (*Mutal poruḷ*) :

Le *Tolkāppiyam* a divisé la terre en quarte régions - pastorale, montagneuse, agricole et littorale - et leur a donné le nom de *mullai, kuṟiñci, marutam* et *neytal* respectivement. Il ne mentionne pas le *pālai* – la region aride - car le *pālai* designerait les régions pastorale et montagneuse qui perdent leurs richesses suite au manque de pluie pendant l'été[42].

Mutal poruḷ comprend la terre, la saison et le temps du jour. On explique que l'espace et le temps sont les éléments de *mutal poruḷ*[43].

> " Le monde pastoral où domine *Māyōṉ*,
> Le monde montagneux où domine *Cēyōṉ*,
> Le monde agricole où domine *Vēntaṉ*,
> Le monde littoral où domine *Varuṇaṉ*
> Ce sont donc *mullai, kuṟiñci, marutam* et *neytal* respectivement" [44]

Concernant la saison et le temps du jour de ces cinq *tiṇai* (qui comprend le pālai), le *Tolkāppiyam* a divisé une année en cinq saisons et une journée en six temps. Le tableau ci - dessous explique bien les saisons et les temps du jour de cinq *tiṇai*.

---

42. Indra Manuel, *Literary Theories in Tamil*, Pondicherry, PILC, 1997, p.199

43. ıbid.

44. Le *Tolkāppiyam*, Akattiṇai iyal, sūtra 5.

Tiṇai	La saison	La partie du jour
kuṟiñci	la saison froide et la saison de rosée	minuit
mullai	la saison pluvieuse	le soir
marutam	toutes les saisons	l'aube
neytal	toutes les saisons	le petit matin
pālai	l'été et la saison postérieure de neige	le coucher du soleil midi

Les éléments naturels *(Karupporuḷ)* :

Karupporuḷ signifie les choses et les êtres particuliers à ces cinq *tiṇai*. Le *Tolkāppiyam* énumère huit éléments qui sont particuliers à chaque région. Ce sont le Dieu, la nourriture, l'animal, l'arbre, l'oiseau, le tambour, la profession et le luth.

L'aspect de l'amour *(Uripporuḷ.)* :

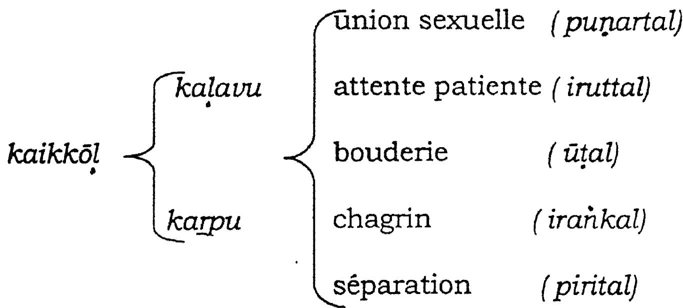
Uripporuḷ signifie le concept, le contenu ou le sujet du poème *caṅkam*. En ce qui concerne la littérature *akam*, le *Tolkāppiyam* explique qu'il y a cinq aspects de l'amour qui correspondent aux cinq *tiṇai*. Ce sont :

- l'union sexuelle des amoureux (*puṇartal*) → *tiṇai kuṟiñci*
- l'attente patiente (*iruttal*) → *mullai,*
- la bouderie (*ūṭal*) → *marutam,*

- la chagrin (*iraṅkal)* → *neytal* et,
- la séparation *(pirital)* → le *tiṇai pālai*.

L'amour, avant et après le mariage *(Kaikkōḷ)* :

Kaikkōḷ se divise en *kaḷavu* et *karpu*. *Kaḷavu* signifie l'amour avant le mariage et *karpu* signifie l'amour après le mariage. L'amour idéal passe de *kaḷavu* à *karpu*.



L'amour avant le mariage (*kaḷavu)* est très souvent un amour clandestin entre le héros et l'héroïne[45].

Karpu (l'amour après le mariage) fait suite à la révélation de l'amour secret aux parents et à la société qui mène au mariage. *Karpu* comprend aussi les sentiments comme la satisfaction dans la vie conjugale (*malivu),* le commencement et la floraison de la bouderie (*pulavi* et *ūṭal*), la pacification de la bouderie *(uṇarvu)* et la séparation *(pirivu)*[46].

45. Le *Tolkāppiyam*, Ceyyuliyal, sūtra 487

46. ibid., sūtra 488

Kaḷavu et *kaṟpu* sont la succession d' événements de la vie amoureuse d'un homme et d'une femme. Ces événements commencent avec la rencontre d'un homme et d'une femme et vont jusqu' à leur vie conjugale.

Il faut bien noter que la suite d'événements des situations de *kaḷavu* et de *kaṟpu* est considérée comme la structure et le contexte global, le modèle conçu par les savants tamouls indigènes, pour leur servir de norme, de cadre dans lequel le dynamise du développement et du progrès de la relation amoureuse entre deux êtres humains doit être examiné d'une manière idéale[47].

Le principe d'anonymat des personnages :

La caractéristique importante des poèmes d'*akam* est le principe d'anonymat des personnages des poèmes d'*akam*. Selon le *Tolkāppiyam*, les personnages de la littérature *akam*, ne doivent pas posséder de nom propre, soit réel, soit imaginaire[48]. On les designe seulement sous le nom commun de héros, d' héroïne, de confidente, etc.

---

47. Kamil V. Zvelebil, *Literary conventions in Akam Poetry*, Madras, Institute of Asian Studies, 1986, p.1

48. ibid., p. IV.

Le principe d'anonymat des personnages des poèmes d' *akam* a donné aux poèmes d'*akam* l'aspect universel et l'aspect éternel[49].

Emetteur *(Kūṟṟu)* - Recepteur *(Kēṭpōr)* - Contexte *(Tuṟai)*

Le personnage qui émet un message ou présente une situation, dans un poème akam, le narrateur, est *kūṟṟu*. Le poète présente toujours le poème d'*akam* par l'intermédiaire d'un personnage et il ne fait point une description directe. En plus il n'intervient point dans le monologue dramatique du poème d'*akam*.

Le personnage qui fait du *kūṟṟu* s'explique à un autre, celui qui l'écoute, celui qui reçoit le message, est *kēṭpōr*. Il faut noter que *kēṭpōr* est aussi un personnage du poème et il n'est pas le lecteur du poème[50].

Tuṟai signifie le contexte, la situation et le thème du poème. Le *kūṟṟu* nous aide a comprendre, qui parle à qui, mais *tuṟai* nous aide à situer le poème dans le contexte, dans lequel les personnages réagissent.

Tuṟai comprend quatre éléments[51]: celui qui parle, celui qui écoute, le thème spécifique et la façon dont on communique le message

---

49. Kamil V. Zvelebil, *Literary conventions in Akam Poetry*, op. cit., p.IV
50. Takanobu Takahashi, *Tamil Love Poetry and Poetics*, Leiden, E.J.Brill, 1995, p.6
51. ibid., p.40

(la façon directe ou indirecte). Il faut noter que tous les *turai* ne possèdent pas ces quatre éléments.

Pour mieux comprendre ces trois concepts, essayons d'analyser à l'aide d'un poème du *Kuruntokai.*

> 'Ce qu'il a dit:'
> ' Ta mère et ma mère,
> Comment elles se sont liées?
> Ton père et mon père,
> Quelle est leur parenté?
> Toi et moi,
> Comment nous nous connaissons ?
> Mais dans l'amour, nos coeurs sont,
> Comme la terre rouge et la pluie
> Mêlées,
> Hors de séparation.'

'Après l'union sexuelle, le héros parle en constatant les signes distinctifs de l'héroïne qui a peur que le héros la quitterait'."

Ce sont les éléments ci-dessous qui nous aident à bien comprendre ce poème.

La région géographique / la code de conduite d'amour (*tiṇai*): *kuriñci*

L'amour *(kaikkōḷ)* : avant le mariage (*kaḷavu)*

Emetteur (*kūṟṟu)* : ' Ce qu'il a dit ' (" il " signifie le héros)

Le contexte *(turai)* : ' Après l'union sexuelle (*iyarkkaippuṇarcci*), le héros parle, en constatant les signes distinctifs de l'héroïne, qui a peur que le héros la quitterait '

Récepteur (*kēṭpōr)* : l'héroïne.

Le contexte de ce poème explique qu'il existe ces quatre éléments dans ce poème : celui qui parle : le héros ; celle qui l'écoute : l'héroïne; le thème spécifique : soulever la confiance; la façon dont on communique le message: la façon directe (c'est à dire le héros communique directement à l'héroïne et pas par l'intermédiaire de quel qu'un(e) d'autre.

Revenons maintenant aux constituants de *kaḷavu* et *kaṟpu*.

Le *Tolkāppiyam* n'a pas défini le concept de *kaikkōḷ;* il n'a pas établi non plus une corrélation entre le concept de *tiṇai* et de *kaikkōḷ* concernant la classification du contenu des poèmes d'*akam*. Il existe la division des aspects de l'amour en union sexuelle, attente patiente, bouderie, chagrin et séparation d'un côté, et la division de l'amour avant le mariage et l'amour après le mariage de l'autre côté[52]. Les aspects de l'amour traitent les émotions dominantes avec la corrélation des régions particulières tandis que l'amour avant et après le mariage est basé sur la suite d'événements d' *akam*[53].

L'amour avant le mariage (*Kaḷavu*) :

L'amour avant le mariage ou l'amour clandestin *(kaḷavu)*, revêt les quatre formes suivantes :

---

52. Indra Manuel, *Literary Theories in Tamil*, op. cit., p.227
53. ibid.

l'union sexuelle des amoureux quand ils se rencontrent pour la première fois (*iyar̲kkaippuṇarcci),*

la rencontre des amoureux, dans le même lieu où ils se sont rencontrés pour la première fois (*iṭantalaippaṭal),*

la rencontre ou l'union des amoureux par l'intermediaire de l'ami du héros *(pāṅkoṭu tal̲āl),*

la rencontre ou l'union des amoureux par l'intermediaire de la confidente de l'héroïne (*tōl̲iyirpuṇarvu*) .

Un jeune homme de haute naissance rencontre une jeune fille, pour la première fois et il est attiré par cette fille et elle est attirée par ce jeune homme. C'est le coup de foudre entre les deux qui les entraîne à l'union sexuelle (*iyar̲kkaippuṇarcci).* Mais avant cet événement, il y a des préludes. Les préludes sont : la scène de première vue (*kāṭci),* le doute *(aiyam),* l'éclaircissement du doute (*teḷivu)* et la compréhension de l'amour (*kur̲ippar̲ital).*

La scène de première vue(*Kāṭci*) :

Kāṭci[54] signifie la première vue. Dans la scène de première vue, le héros regarde la fille pour la première fois. Egaux dans leur position sociale, ils se rencontrent à cause du destin[55].

54. Jean Rousset étudie dans son œuvre *Les yeux se rencontrèrent*, la scène de première vue dans le roman. Pour ce critique français la première rencontre constitue une unité dynamique. Il explique que « Mon thème est une scène, rien de plus : quelques lignes, parfois quelques pages, c'est peu dans la continuité d'un roman ; c'est beaucoup aussi des que l'on jette un coup d'œil sur l'ensemble de notre trésor littéraire, la scène de rencontre est partout- ou presque. Une tradition tenace la répète depuis deux millénaires, non sans variantes, écarts ou amplifications. On ne peut s'empêcher d'en reconnaître le caractère quasi-rituel ; elle appartient de droit au code romanesque, elle y figure avec son cérémonial et ses protocoles.

Cette forme fixe est liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois. Il s'agit d'une unité dynamique destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines: autres rencontres, séparations et retours, quête ou attente, perte momentanée ou définitive, etc... L'événement raconté est à la fois inaugural et causal ; on a le droit de traiter la scène de première vue comme une fonction, étant donné son pouvoir d'engendrement et d'enchaînement, et comme une figure qui a sa place consacrée dans la rhétorique romanesque. L'action qu'elle met en œuvre est différente de toute autre, dans la mesure où, plus qu'une autre, elle pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages ; ceux-ci la subissent le plus souvent comme un ouragan et une rupture, parfois comme un investissement lent ; ils l'éprouvent toujours (du moins l'un d'entre eux) comme une naissance et comme un engagement qui les entraîne malgré eux :

Ne t'eussai-je vue que *ce premier instant*, c'en était déjà fait, il était *trop tard* pour pouvoir jamais t'oublier.

La Nouvelle Heloïse, II, 3

Et quand le Rousseau de la 10e *Rêverie* revient, après un demi-siècle, sur la rencontre de Mme de Warens, il conjugue plus étroitement encore les deux notions d'instant premier et de suite inéluctable :

Ce premier moment décida de moi *pour toute ma vie*, et produisit par un enchaînement inévitable le destin du reste de mes jours.

On pourrait prolonger sans fin ces variations sur le mot premier et les lendemains qu'il tient en germe ; ce livre en fournira les preuves à foison.»

55. Le *Tolkāppiyam*, Kalavu iyal, sūtra 2.

Le doute du héros (*aiyam*):

Le héros, en regardant cette fille d'une grande beauté, pense tout de suite qu'elle ne peut pas être un être humain, mais un être céleste[56]. Alors il la doute.

L'éclaircissement du doute (*teḷivu*) :

Teḷivu est l'éclaircissement du doute chez le héros. Il regarde la fille soigneusement pour décider de la nature de cette fille. Il regarde l'abeille qui circule autour des fleurs qu'elle porte, l'ornement qu'elle porte, le tatouage, les fleurs qu'elle porte, son oeil, sa vacillation, le clin d'oeil et la peur etc., et enfin ses doutes s'éclaircissent et il conclut qu'elle est un être humain.

Comprendre la réciprocité (*kuṟippaṟital*) :

Kuṟippaṟital comprend l'échange du regard du héros et de l'héroïne qui leur permet de comprendre que leur amour est réciproque. Ici, les yeux du héros et de l'héroïne jouent un rôle prépondérant, et s'il y a la réciprocité du regard, il y aura les signes de l'union sexuelle[57].

---

56. Le *Tolkāppiyam*, Kalavu iyal, sūtra 3.
57. ibid., sūtra 93 et 94.

C'est la suite de ces quatre événements préliminaires qui poussent le héros et l'héroïne à entrer dans une relation sexuelle qu'on appelle *iyaṟkkaippuṇarcci*.

L'union sexuelle (*iyaṟkkaippuṇarcci*) :

Il y a sept étapes dans *iyaṟkkaippuṇarcci*[58]. Ce sont :

1. L'approche graduelle du héros;
2. Sa compréhension du désir de l'héroïne (*teḷivakappaṭutal*)
3. Le contact physique (*meytoṭṭuppāyiral*)
4. L'union sexuelle (*colliya nukaṟcci*)
5. La promesse du héros à l'héroïne (*tīrāttēṟṟam*)
6. Le départ du héros.
7. L'angoisse de l'héroïne à cause du départ du héros.

Après l'échange des regards amoureux entre le héros et l'héroïne, le héros prend la première initiative. Il s'approche d'elle et il comprend le désir de cette fille. Selon la convention d'*akam* l'héroïne ne parle point quand elle rencontre le héros pour la première fois (à *iyaṟkkaippuṇarcci)*. Ce sont des gestes, des regards, etc. qui expriment son désir d'accepter cet homme; et c'est toujours le héros qui fait des avances en comprenant ses expressions. Si l'héroïne ne proteste pas quand il est très proche, il essaie d'avoir un contact physique (*meytoṭṭuppāyiral, poy͡ppārāṭṭal* etc.)

58. Indra Manuel, *Literary Theories in Tamil*, op.cit, p.232.

qui se termine dans l'union sexuelle (*colliya nukarcci*). Après leur union sexuelle, le héros promet à l'héroïne qu'il ne l'abandonnera point. Il y a un poème du *Kuruntokai* qui décrit bien cette situation.

> " O femme!
> Aux cheveux noirs réunis,
> Parfumés des fleurs de *kulavi*
> A la bouche rouge
> Remplie de miel et odorante de lis:
> Avec la peau rougie de taches
> Comme les pollens de lotus
> Qui s'étendent dans l'eau profonde,
> Quand je te dis de ne pas avoir peur,
> Crois - moi,
> Même je pourrai avoir le monde entier
> Entouré par la mer
> Où les cygnes avec les petites pattes
> Habitent dans les dunes de sable,
> Je ne penserai point à abandonner
> Ton amour" [59]

Ce poème du *tinai kuriñci* met en relief la promesse du héros à l'héroïne qu'il ne l'abandonnera point.

Après leur union sexuelle, le héros quitte le lieu, en s'extasiant sur le plaisir qu'il a eu avec cette fille dans leur union.

La rencontre dans le même lieu (*Itantalaipātu*) :

Le héros et l'héroïne se rencontre dans le même lieu où ils se sont rencontrés pour la première fois (dans l'événement de *iyarkkaippunarcci*) et qui se passe par hasard. La rencontre de *itantalaippātu* nous montre

59. Le *Kuruntokai* 300.

que leur union sexuelle de l'autre jour n'est pas seulement l'instinct sexuel passager provoqué par la douceur des saisons, mais l'effet de l'affection innée et croissante de l'un vers l'autre[60].

Il y a un poème[61] qui explique bien le concept de *iṭantalaippāṭu*:

" Elle reste debout, la tête inclinée,
Ses cheveux cachent son visage,
Le tintement de ses bracelets brillants
Effarouche les crabes,
Que le soir solitaire disparaisse,
Elle m' offrira les seins de la beauté virginale."

Le poème décrit les amants qui restent debout au bord de la mer dans la soirée solitaire. La rencontre qu'on décrit ici n'est pas la première. En même temps, ils ne se sont pas rencontrés plusieurs fois, ce que nous comprenons à l'aide de la réserve de la part de l'héroïne car elle ne dit même pas un seul mot dans ce contexte. Si la rencontre n'est ni la première, ni la rencontre habituelle, pouvons-nous la considérer comme la seconde? [62]

60. V.Sp.Manickam, *The Tamil concept of Love*, op.cit, p.33

61. L' *Ainkurunūru*, 197.

62. Takanobu Takahashi, *Tamil Love Poetry & Poetics*, op.cit., p.81.

L'union par l'intermédiaire d'un confident(*Pāṅkarkūṭṭam*):

Pāṅkarkūṭṭam signifie l'union par l'intermédiaire d'un confident du héros. Il y a trois événements dans cette épisode[63]: l'admonition du confident en entendant l'affaire de coeur du héros, l'explication du héros qui languit d'amour, le consentement du confident à aider le héros.

Dans toute la littérature *caṅkam*, nous avons très peu de poèmes où le confident s'adresse au héros. Ci-dessous se trouvent deux poèmes qui montrent le rôle de destinataire du confident dans l'amour.

> " Tu me critiques,
> Mon ami.
> Oui, je crois que
> Cela ira mieux si
> Tu arrêtes ma peine d'amour,
> Mais,
> Comme le beurre fondant
> Sur la roche brûlante,
> Gardé par les yeux de l'homme
> Muet et sans mains,
> La peine de l'amour
> Se propage en moi et
> Il est si difficile de la contenir" [64]

Le poème suppose que, auparavant, le héros a été critiqué par son ami qui lui reproche son amour. C'est dans ce contexte que nous avons le premier événement de *pāṅkarkūṭṭam*, c'est à dire, l'admonition du confident en entendant l'affaire de coeur du héros. Le poème cité

---

63. Indra Manuel, *Literary Theories in Tamil*, op.cit. p.232.

64. Le *Kuṟuntokai*, 58

explique la situation du héros : il veut échapper à l'amour, mais en vain. C'est alors qu'il explique son état d'âme :

" Comment pourrais- je
Jamais l'oublier ?
Cette fille, au teint brun
Si attirante,
Si disposée à être embrassée
Avec les collines douces de ses seins
Et ses cheveux longs et entrelacés,
Ses yeux baissés,
Tel un petit veau
Dont la tête frémit
Du désir ardent
De voir sa mère
Avec ses mamelles
Pleines de lait" [65]

Ce poème explique la difficulté qu'éprouve le héros à oublier sa fille. Le confident, en analysant l'impasse morale du héros, décide enfin, de l'aider dans son amour, d'où son consentement (l'événement dernier du *pāṅkarkkūṭṭam*).

L'union par l'intermediaire d'une confidente (*tōḻiyirpuṇarvu*) :

Tōḻiyirpuṇarvu signifie la satisfaction du désir charnel (du héros et de l'héroïne) par l'intermédiaire d'une confidente de l'héroïne. Une série de rencontres se produisent entre les amoureux, après l'intervention de la confidente dans la scène amoureuse. Le personnage de la confidente est considéré important et indispensable dans les poèmes d'*akam*,

65. Le *Kuṟuntokai*, 132.

surtout dans ceux de la phase de l'amour avant le mariage. Sur les 882 poèmes d'*akam* de cette phase, 842 poèmes appartiennent à la section de *tōḻiyirpuṇarvu*[66]. C'est dans cette section que les amoureux passent de l'état de leur amour clandestin (*kaḷavu*) au mariage (*kaṟpu*).

Ci-dessous se trouvent les événements les plus importants qui se passent dans la vie des amoureux après l'intervention de la confidente.

La compréhension de l'amour par la confidente de l'héroïne(*Pāṅki matiyuṭaṉpāṭu*) :

Pāṅki matiyuṭaṉpāṭu est composé de trois événements. Ces trois événements aident la confidente à comprendre la liaison d'amour de l'héroïne. Tout d'abord elle apprend la liaison d'amour à travers les changements subtils qui se manifestent chez l'héroïne (*muṉṉura uṇartal*). Il existe sept éléments qui aideront la confidente à apprendre sa liaison d'amour: le parfum, l'apparence, la conduite, la nourriture, la tendance à cacher ses actions, la façon de se promener et la solitude[67]. En soupçonnant la conduite de l'héroïne à travers ces sept indices, elle sonde le coeur de l'héroïne à l'aide d'expressions variées et artificielles sans pour autant dépasser ses limites[68].

---

66. V.Sp. Manickam, *The Tamil concept of Love*, op.cit, pp. 37-38
67. Le *Tolkāppiyam*, Porulatikāram, sūtra 112.
68. ibid.

Il y a un poème qui nous aide bien à comprendre ce sujet :

" Hier, un homme est apparu dans le champ de millet,
Portant un ornement brillant avec un beau saphir;
Changeant son comportement royal,
Il a répété ces mots obséquieux d'un ton suppliant:
'O fille qui chasse les perroquets de tout petit millet,
En frappant faiblement ton hochet
Qui réverbère d'un son agréable et répété,
Debout comme une déesse,
Qui es - tu?
Tu m'as fasciné- Je te dévorerai!'
Et il m'a embrassé de derrière.
A cela, mon coeur est affligé
Craignant qu'il ne sache, j'ai dit des mots sévères,
Je n'ai pas l'intention et
J'ai détaché l'empoignement de ses mains.
Je suis restée debout sur le terrain,
Il s'est éloigné comme une biche effrayée,
Dompté par ma force de détermination,
Et il n'ose dire rien d'autre.
Il est parti tristement
Comme un éléphant
Qui s'est séparé de son troupeau,
Et même aujourd'hui, il n'en est pas guéri.
Il ne comprend pas qu'il soit irréprochable,
Et c'est lui qui a droit
À ces bras potelés aux joints courbants.
Viens, allons, mon amie,
Lui dire puis qu'il arrive,
Pour essayer d'obtenir ce qu'il veut
Suppliant puisque je tourne le dos" [69]

Ce poème représente la situation où l'héroïne explique à la confidente sa première rencontre avec le héros.

Dans l'événement suivant, le héros s'approche de la confidente pour lui demander son assistance (*kuraiyura unartal)*. Il sollicite son

69. L' *Akanāṉūṟu*, 32

intervention pour pouvoir rencontrer l'héroïne. Ce poème[70] traite le sujet de *kuṟaiyuṟa uṇartal:*

> " Il y a des jours,
> Un homme de la région littorale
> Est venu seul,
> Laissant son char, et
> Il m'a demandé
> 'Où est ton village ?....
> Son char (apparaît de nouveau) aujourd' hui.
> Si nous recevons (sa demande),
> Il acceptera (c'est - à - dire le mariage)"

Vraiment touché par l'amour que le héros avait pour l'héroïne, la confidente décrit la démarche du héros à l'héroïne et elle lui supplie de se préparer pour une rencontre avec lui.

Dans dernier, la confidente apprend définitivement leur liaison amoureuse (*iruvarum uḷḷavaḻi avaṉ vara uṇartal*). Dans le *kuṟaiyuṟa uṇartal,* le héros s'approche de la confidente quand elle est seule, et dans l' *iruvarum uḷḷavaḻi avaṉ vara uṇartal,* le héros s' approche de la confidente quand elle est avec l'héroine[71].

Il y a des poèmes très frappants qui traitent le sujet de *iruvarum ullavali avan vara unartal.* En voici un[72]:

---

70. L'*Akanāṉūṟu,* 380

71. Takanobu Takahashi, *Tamil Love Poetry & Poetics,* op.cit, p.93.

72. Le *Naṟṟiṇai,* 213

" Près de la montagne
Où la cascade sonne,
Où la jambe d'un veau
Attachée à un jaquier étendu,
Qui porte des fruits dans les racines,
Et la vache rougeâtre, qui a le veau,
Mange les pulpes de jaques et boit
L'eau froide de la colline proche
De bambous épais,
O femmes!
Vous ne me répondez pas
Quand je vous demande :
' Où est votre village dans ce lieu
Fortifié par les grandes montagnes? '
Pourtant, dites-moi,
Est-ce votre travail de protéger
Ce champ de millet
Qui porte des épis rouges et riches
Et qui croît à l'aide de la pluie versée
Par les nuages plein de foudre et de tonnerre.
O vous, qui possédez la vulve aux côtés élevés
Et aux épaules larges."

Ce poème décrit la situation où parle le héros, pour faire comprendre son amour à l'héroïne en présence de la confidente.

L'union sexuelle par l'intermédiaire de la confidente (*pāṅkiyir kūṭṭam*) :

L'union sexuelle du héros et de héroïne se déroule aussi par l'intermédiaire de la confidente. Elle comprend cinq événements.

1. la supplication du héros à la confidente concernant la préparation d'une rencontre avec l'héroïne (*irantupiṉṉiṟṟal*)[73]

73. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtras 99, 112, 125. Ce terme de *irantupiṉṉiṟṟal* n'existe pas dans le *Tolkāppiyam* mais le *Tolkāppiyam* utilise le terme de *kuṟaiyuṟutal*.

2. le refus de l'aide de la part de la confidente au héros au nom de sa dignité *(cēṭpaṭai)* [74]

3. la menace du héros de monter sur le cheval qui a été fait de la tige du palmier. Quand la confidente n'accepte pas à préparer pour une rencontre avec l'héroïne, le héros menace la confidente qu'il va monter sur le cheval en bois, fait de branchages pointus et acérés du palmier ayant pour effet de se blesser mortellement *(maṭal kūṟṟu)* [75],

---

74. Le *Tolkappiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 112. Le terme de *cēṭpaṭai* n'existe pas dans le *Tolkāppiyam* mais ce terme a été forgé par les autres traités d'*akam* (*L'Iṟayaṉār Akapporuḷ*, *L'Akapporuḷ Viḷakkam*) et le *Tolkāppiyam* n'explique que le concept de *cēṭpaṭai* sans lui donner de terme déterminant.

75. Le *Tolkāppiyam*, Akattiṉai iyal, sūtra 38. Le *maṭal kūṟṟu* est un stratagème utilisé pour menacer ou pour obliger la confidente pour qu'elle arrange la rencontre avec l'héroïne, mais il faut bien noter que le héros ne monte pas le *maṭal*. S'il monte le *maṭal*, la relation amoureuse qu'il possède pour l'héroïne tombe dans la catégorie de l'amour excessif (*peruntiṇai*). Il faut noter aussi que les femmes ne doivent pas monter sur le *maṭal*. On considère que l'événement de *maṭal* signifie comme une initiation de la part du héros pour annoncer son amour clandestin au public, c'est à dire de passer de la phase de *kaḷavu* à *kaṟpu*.

4. l'acceptation de la confidente d'aider le héros à rencontrer l'héroïne et aussi la plaidoirie de la confidente auprès de l'héroïne pour une rencontre avec le héros et enfin le consentement de l'héroïne à rencontrer le héros *(kuṟai nayappittal)*,[76] et

5. la rencontre du héros et de l'héroïne avec l'aide de la confidente. La rencontre (*kūṭṭam*)des amoureux se passe dans la journée (*pakaṟkuṟi*) ou dans la nuit (*iravukkuṟi*).

La rencontre des amoureux dans la journée ou dans la nuit mérite d'être étudiée en détail parce qu'il y a beaucoup de poèmes qui traitent ce sujet et de même sur le sujet de l'attente de l' héroïne pour le héros qui traduit la souffrance intérieure, la peur etc.

76. Le poème 81 du *Kuṟuntokai* explique bien cette situation (la confidente persuade l'héroïne de rencontrer le héros) où la confidente s'adresse au héros :

> " Elle a accepté la vérité de ma parole
> Quand je lui ai dit
> Ce que vous m'avez parlé,
> Et caché dans un endroit
> Entre les branches fraîches et mouillées
> Des arbres de *puṉṉai*
> Elle a perdu sa jeune virginité
> Elle est si solitaire,
> Vous devez penser d'elle.
> Regardez - là!
> Notre petit et bon village
> Où, les palmiers avec ses tiges pendantes
> Et où la mer avec les vagues
> Qui ont l'odeur des poissons
> Apparaît comme le clair de lune
> Et le bocage du forêt apparaît comme l'obscurité".

Le rendez- vous dans la journée (*Pakaṟkuṟi*) :

Le héros et l'héroïne se rencontrent grâce à la confidente dans la journée et "le lieu de rencontre est à l'extérieur (de la maison de l'héroïne) à un endroit très connu de l'héroïne"[77]. Cet endroit est fixé, soit par l'héroïne soit par la confidente. Dans le poème[78] suivant la confidente s'adresse au héros à propos du lieu où il peut rencontrer son amante.

> " Près du village il y a un étang
> Et pas loin de l'étang
> Est une petit rivière de forêt;
> A l'exception d'un petit héron blanc
> Cherchant la proie,
> Rien ne s'approche près de ce bocage.
> Nous irons là
> Pour ramasser de l'argile pour nos cheveux,
> Et elle viendra aussi
> Cette innocente fille "

Selon ce poème, le lieu de rencontre des amants se trouve à la proximité du village connu de l'héroïne et de la confidente. Ici la rencontre se passe dans la journée : le héron cherche sa proie.

---

77. Le *Tolkāppiyam*, Kaḷavu iyal, sūtra 130.
78. Le *Kuṟuntokai*, 113.

Le rendez - vous dans la nuit (*iravukkuṟi*) :

En ce qui concerne le lieu de rendez-vous de nuit du héros et de l'héroïne, la rencontre se passe dans " des locaux de la maison, d' où on peut entendre ce qu'on parle dans la maison"[79].

Dans la littérature C*aṅkam*, il y a une centaine de poèmes qui traitent les différents aspects de rendez- vous dans la nuit.

Ici il y a un poème[80] très intéressant qui traite du double rôle que joue l'héroïne:

" Mon amante a deux personnalités;
Dans la nuit bourdonnante,
Elle appartient à moi-
Elle reste avec moi avec
L'odeur de la forêt de Mullūr du chef Malaiyan,
Qui possède la lance rouge et
Qui est assez fort pour se battre avec n'importe qui;
Mais à l'aube
Elle appartient à ses parents
Avec le visage calme;
Elle enlève les fleurs mêlées,
Qui ornaient ses cheveux
Et elle frotte de l'huile, à ses cheveux,
Qui est parfumée de sandale "

L'héroïne est obligée de cacher son amour à ses parents et alors sa personnalité se divise en deux : fidèle à ses parents dans la journée et fidèle à son amour dans la nuit. Donc, après sa rencontre avec le

---

79. Le *Tolkāppiyam*, Kaḷavu iyal, sūtra 129
80. Le *Kuṟuntokai*, 312

héros dans la nuit, à l'aube elle efface les preuves de sa rencontre; jetant les fleurs (qu'il a données) qui ornaient ses cheveux.

Il y a aussi des obstacles qui empêchent le héros de rencontrer l'héroïne dans la nuit. Le poème suivant[81] explique les difficultés rencontrées par le héros quand il vient rencontrer l'héroïne.

> " Le village de l'héroïne ne va point dormir
> Même s'il n' y a pas de fête;
> Même si le village bruyant va dormir,
> La mère sévère qui toujours prononce les mots durs,
> Ne va point dormir;
> Même si la mère gardienne va dormir,
> Les veilleurs du village errent;
> Même si les veilleurs vont dormir,
> Les chiens perdus aboient;
> Même si les chiens perdus restent silencieux;
> Le clair de lune brillant
> Fait la nuit en jour;
> Même si la lune disparaît,
> Le hibou alarmant hulule pendant le minuit,
> Quand les esprits sont dehors
> Et même si le hibou reste calme, le grillon pépie.
> Mais, hélas! dans la journée, quand il n' y a point de
> Ces obstacles,
> Le héros bien qu'il possède un coeur inépuisable
> Ne vient pas"

Ce poème présente un cœur désirant s'unir avec son bien-aimé mais troublé par les obstacles qui ne le lui permettraient pas.

81. L'*Akanāṉūṟu*, 122, les vers 1 à 18.

Le désir du mariage (*varaital vēṭkai*) :

Varaital vēṭkai est le désir du mariage qui naît chez l'héroïne (et le héros).

L'amour clandestin que seuls le confident et la confidente connaissent commence à être connu de tous les autres. Les commérages qui vont bon train dérangent beaucoup l'héroïne, la confidente et la famille de l'héroïne. Donc l'héroïne désire le mariage avec le héros le plutôt possible. Le poème[82] suivant explique bien l'agonie de l'héroïne incommodée par des commérages.

' Si j'ai peur de commérage,
Mon amour se flétrira.
Si je laisse passer l'amour
Pour terminer cet abus
Ce qui me reste
Est la honte.
Ecoute! mon amie
La vertu de moi qu'il a consommée
Est comme une branche
Avec l'écorce fibreuse,
Cassée par un grand éléphant
Qui l'a courbé basse,
Mais pas encore tombée sur terre."

L'héroïne ne peut échapper ni à son amour ni aux commérages du public. Le poète a recours à la comparaison d'une branche cassée par

82. Le *Kuṟuntokai*, 112

un éléphant, qui suspend sans tomber sur terre, à cause de l'écorce fibreuse. L' héroïne qui a perdu sa virginité est comparée à la branche.

Pousser le héros au mariage (*varivu katātal*) :

Le sentier dangereux que le héros doit traverser pour rencontrer l'héroïne, la surveillance de celle-ci par ses parents, sa souffrance due à la passion, la confidente disant au héros de venir rencontrer l'héroïne dans la journée et puis dans la nuit et lui disant ensuite de ne pas venir ni dans la journée ni dans la nuit sont autant de motifs qui font décider le héros d'épouser l'héroïne. Il n'y a pas de poèmes présentant la situation de la demande de l'héroïne et la confidente au héros de l'épouser à cause du danger qu'il traverse dans la nuit. Ce poème[83] fait le portrait des dangers qu'il rencontre.

> " Les éclairs semblent déchirer l'obscurité,
> Les cieux tombent à verse
> Les gouttes dans la pluie grosse
> De minuit,
> Un ours avec les grandes pattes
> Tire le tertre de termite
> Dont le devant ruiné, essaime avec les lucioles,
> Brillant comme les étincelles du métal martelé,
> Et quand il déterre sa crête,
> Il est comme un forgeron.
> Le sentier est difficile.
> Dans la rivière il y a des crocodiles terribles
> Que les hommes frissonnent d'en penser.
> Ils mugissent contre les rochers avec ses torrents et
> Casse les mats de bateliers.
> Pourtant il ne pense pas,
> "J'ai peur,

83. L'*Akanānūru*, 72

Je suis seule".
Sur ces versants hantés par les démons qui
Bruissent avec les bambous oscillants,
Si hauts qu'ils semblent arrêter les nuages;
Pour satisfaire la faim
De sa femelle enceinte qui nourrit
Deux vies,
Un tigre en colère tue un sanglier
Et dans la lumière d'un bijou déposé par un cobra,
De chasser dans ses rayons
Il traîne son corps ainsi que son sang épaissit.
Les sentiers,
Ils sont comme les épées d'y marcher,
Les chemins éparpillés de roches
Font peur les hommes qui en pensent.
Lui, qui est venu là,
Portant sa lance,
Son coeur plein d'amour,
N'est pas un homme cruel,
Et toi qui lui as dit de venir à cette période
N'as pas fait tort.
Je t'ai rempli avec tous mes soucis,
Mon amie,
C'est moi qui doit être blâmée."

La séparation pour chercher la fortune (*varaiviṭai vaittup poruḷvayiṟ piriṭal*):

Le héros se sépare de l'héroïne pour chercher la fortune afin d'épouser la héroïne.

La révélation de l'amour clandestin de l'héroïne (*arattoṭu nilai*) :

Arattoṭu nilai signifie la révélation de l'amour clandestin de l'héroïne. C'est la confidente de l'héroïne qui fait connaître à la mère adoptive l'amour de l'héroïne et du héros[84].

Il y a trois causes qui poussent la confidente à la révélation de l'amour. Ce sont : le refus du mariage du héros (avec l'héroïne) par les parentés de l'héroïne (*varaivu maṟuppu),* demande de la main de l'héroïne au mariage par quelqu'un d'autre (*piṟan varaivu)* et la danse célébrée par le prêtre possédé par le dieu Murukā (*veṟiyāṭṭu*[85]).

La fugue amoureuse (*pōkku / uṭanpōkku):*

L'héroïne entreprend la fugue amoureuse avec le héros:

a) quand elle désire rester toujours avec le héros,

b) quand elle a peur de la séparation,

c) quand elle a peur des commérages et

84. Le *Tolkāppiyam,* Porulatikāram, sūtra 112

85. La mère et la mère adoptive de l'héroïne sont douloureuses en regardant le déclin de la santé de l'héroïne à cause de l'amour. Ignorant de la vérité de ce déclin physique, la mère orthodoxe pense que c'est à cause de Dieu de cette région Murukā et elle invite le prêtre officié velan de guérir la maladie de sa fille. Le rite est exécuté dans un lieu décoré et le vēlan invoque la présence de Murukan, en offrant le millet rouge avec le sang de bélier et il danse, la danse fougueuse *veṟiyāṭṭu.*

d) quand il y a des obstacles dans leur rencontre[86].

Ils vont vers une destination éloignée[87]. Mais il y a un poème[88] qui explique qu'ils vont à la région accidentée du héros.

" O jeune femme
qui sent le lis
envahi de la fumée parfumé
du bois de sandale
abattu par le montagnard et
sur son front brillant
les abeilles bourdonnent,
le chef t'emmènera
et t'accompagnera à sa région accidentée "

Dans ce poème la confidente s'adresse à l'héroïne et lui conserve la fugue amoureuse avec le héros. Ici, la destination qu'ils vont atteindre est bien précise : la région du héros.

Il y a aussi d'autres thèmes subordonnés concernant l'événement de la fugue amoureuse. Quand l'héroïne quitte sa famille, la mère (propre et/ou adoptive) se lamente sur sa fugue amoureuse. Dans le poème[89] suivant sa mère adoptive la cherche. Il ajoute aussi la lamentation de la mère adoptive.

" Mes jambes sont lasses et
ne marchent pas vite,
mes yeux ont regardé partout,

86. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 221
87. ibid., sūtra 43
88. L'*Aiṅkuṟunūṟu*, 254
89. Le *Kuṟuntokai*, 44

et ont perdu ses lustres.
Il y a autant d'autres couples
dans ce monde,
plus que toutes les étoiles
dans le ciel large et noir "

Le mariage (*varaital*) :

Varaital signifie 'mariage'. Les événements de l'amour clandestin (*kaḷavu*) terminent et le héros et l'héroïne entrent dans la vie mariée (*kaṟpu*). Le mariage est le premier événement de *kaṟpu*. Le mariage est toujours accompagné d'une cérémonie. Cette cérémonie est dirigée par les brahmes et les nobles. Le mariage peut se passer même s'il n'y a personne de faire les cérémonies du mariage, quand le héros et l'héroïne se laissent enlever.

Il y a une image photographique du mariage *caṅkam* dans le poème[90] suivant.

" Servant avec la générosité perpétuelle
Le riz et la viande,
Cuits de temps en temps,
Trempés en beurre fondu,
Aux invités honorés,
Et quand les augures des oiseaux sont justes,
A la jonction parfaite
Des étoiles de *Rōkiṇī*[91] avec la lune,
Clair dans le ciel large et éclairé,
Le site de mariage,
Décoré,
Les dieux honorés,
La timbale et le tambour de mariage
Sonnant fort la batterie de mariage,

90. L'*Akanāṉūṟu*, 136

91. La 4eme constellation contenant 5 étoiles dans le Taureau

Les femmes qui ont donné le bain de noce
A la mariée, la regarden: avec les yeux perçants
Sans clignotement,
Sont allées tout à coup,
Ses parentés proches
Tendent un fil blanc sur elle
Avec les feuilles fendus et les arrières doux
De *vākai*[92] et avec les herbes d' *aruku*
Ses racines sacrées, une figurine
Ses boutons frais, parfumés
Les pétales foncés, bleus
Comme le saphir lavé
Produisent par les cieux tonnant
Des premières pluies dans les vallées
Où les veaux adolescents
Se nourrissent sur eux,
Ils ont amené cette fille envers moi
Ornée avec les nouveaux habits
Suscitant mes désires
Même dans le dais de noce
Les bruits de noces, bruyant comme la pluie
Dans cette première nuit
Et quand elles essuyant sa sueur,
Et me l'ont donnée,
Elle a été magnifique avec les ornements.
Je lui ai dit
Qui était (debout) maintenant,
Le corps pour mon haleine,
Chaste sans aversion,
Enveloppé partout par une robe,
Nouvelle et infroissée,
" C'est chaud. La sueur germe,
Sur ce croissant, ton sourcil.
Ouvre, un peu ta robe et
Laisse le vent de l' rafraîchir,"
Et même si je parlais,
Mon coeur hâtif de désir,
J'ai enlevé la robe,
Et elle restait debout exposée,
Sa forme brillante,
Comme une épée dégainée
Sans savoir, se cacher,
Elle a crié "woy"!

---

92. L'arbre dont le nom scientifique est mimosa flexuosa.

En honte,
Et puis courbée, priée à moi
Quand elle a relâché ses cheveux
Défaisant la couronne épaisse, colorée,
Des pétales cassés de lis,
Et avec l'obscurité des tresses noires,
Qui possèdent les fleurs tirées sur le volet
Attirant encore les abeilles,
Cache
Ses parties sexuelles "

La vie conjugale se passe bien après leur mariage, chez le héros. Les nouveaux mariés sont très contents. Son amie, la confidente est tres contente aussi. Elle s'exprime en regardant la vie conjugale heureuse du jeune couple dans le poème[93] .

" Elle a pétri le lait caillé épais,
Avec ses mains tendres
Qui ressemblent aux fleurs *kāntal*
Et elle les a essuyées et
Elle portait le même vêtement sans le laver.
Ses yeux qui ressemblent aux fleurs *kuvaḷai*
Sont pleins de la fumée,
Résultant de l'assaisonnement,
De la sauce aigre qu'elle a préparée
De ses propres mains.
Quand son mari l'a goûtée
Et lui a dit "C'est délicieux",
Le visage de la fille avec le front brillant,
A souri presque imperceptiblement."

Séparation pour chercher la fortune (*poruḷvayiṟ pirivu*) :

Pour mener une vie sans problème matériel, le jeune couple a besoin d'argent. Donc, le héros quitte son pays et sa femme pour gagner de l'argent.

---

93. Le *Kuṟuntokai,* 167

La peine de l'héroïne durant la séparation est indéfendable. Même avant le mariage, pour les dépenses de mariage, le héros quitte l'héroïne pour chercher la fortune. La durée de leur séparation avant le mariage est plus courte que la durée du temps qu'elle va prendre après le mariage.

Un seul poème[94] est suffisant pour montrer la souffrance résultant de la séparation du héros.

" L'homme
Qui a caressé mes cheveux noirs, épais,
Et mes épaules larges,
Et puis parti pour gagner de l'argent,
Et il a fait mes bracelets glisser;
A minuit
Quand le tonnerre féroce gronde
De couper la tête tendre
D'un serpent en colère, rayé et à pois;
Lui, est ce qu'il sait
Mon amie,
Le son de la cloche qui sonne
Avec chaque pas du taureau
Dans l'étable plein de vaches? "

Dans ce poème, c'est l'héroïne qui confie à la confidente la peine de l'amour, suscitée par la séparation de son mari.

En ce qui concerne la séparation, il y a aussi d'autres cas où le héros se sépare de l'héroïne à part celle pour gagner de l'argent. Il la quitte pour faire la guerre contre les ennemis, pour servir

94. Le *Kuruntokai,* 190

d'ambassadeur, pour poursuivre ses études et pour avoir le plaisir sexuel avec les courtisanes[95].

La séparation pour avoir le plaisir sexuel avec la courtisane (*parattaiyir pirivu*):

Parattai n'est pas une simple prostituée à qui le seul but est de tirer de l'argent en se donnant mais elle montre l'affection au fils du héros; elle est jalouse de l'héroïne; d' autre part l'héroïne est aussi jalouse de *parattai*[96].

Dans la littérature *cankam*, sur 966 poèmes qui traitent la vie conjugale, 279 poèmes traitent le sujet de la séparation pour avoir le plaisir sexuel avec la courtisane. Les deux poèmes servent d'exemples:

" Ses paumes sont aussi rouges que
Les pétales du lotus,
Montrant ses filets, couvert de pollen
Comme il éclôt dans l'eau stagnante
Où vivent les loutres.
Sa petite bouche,
Rouge comme le corail,
Ses paroles peu clair, charmantes.
Notre fils portant les bracelets d'or,
Aimable à tous,
Jouait dans la rue avec son jouet de char.
Quand elle a vu qu'il est seul,
Cette femme, avec les dents brillants a approché et
Comme personne voyait,
Elle pense, qu'il ressemble son père,
Elle l'a pris à ses seins tendres,

---

95. V. Sp. Manickam, *The Tamil concept of Love*, op.cit, p.63.

96. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtras 44, 145, 149, 229, 231.

Ornés des ornements et lourd de l'or
Elle a dit heureusement,
"Viens, ma vie"!
Je l'ai vue debout là.
Je ne suis pas partie mais j'ai dit,
'O belle femme ne soyez pas timide,
Vous êtes sa mère aussi",
Et vite je l'ai embrassée
Puis je l'ai vue comme elle restait debout de honte
Regardant la terre
Comme si elle était une voleuse et
Griffant la terre avec son orteil.
Mon dieu, comment pourrais-je pas l'aimer?
Qui était comme la déesse de la chasteté,
Plein de pouvoir dans les paradis,
Qui était comme la mère de votre fils." [97]

Ce poème explique la relation entre l'héroïne et la *parattai* (c'est à dire la courtisane de son mari). L'héroïne montre de la sympathie envers la courtisane. Elle pense que la courtisane a le même droit dont elle jouit avec son mari et voilà pourquoi elle dit que la courtisane est aussi la mère de son fils.

Dans le poème[98] suivant héroïne accuse son mari.

" Vos serments sont si dignes de confiance,
Maintenant vous vous êtes amusé
La beauté de cette femme
Avec les bracelets tout petits et avec
De plusieurs styles de coiffure,
Avec les épaules comme les bambous
Ressemblant à un pilon,
Utilisé à battre des céréales et avec
La canne à sucre dessinée sur elles.
Vous avez abandonné cette femme aussi! "

---

97. L'*Akanāṉūṟu*, 129

98. Le *Kuṟuntokai*, 384

Ce poème nous introduit le héros qui passe d'une femme à l'autre. Il s'est marié avec l'héroïne. Même après le mariage il a cherche une jolie courtisane et il l'a eue. Mais il n'est pas satisfait et maintenant il a abandonné la courtisane aussi afin d'en avoir une autre. C'est l'héroïne qui 'parle' dans ce poème et le terme 'aussi' qu'elle a utilisé à la fin de ce poème nous montre la sympathie envers la courtisane et son identification avec la courtisane dans l'abandon.

Après avoir satisfait son besoin physique le héros rentre et l'héroïne ne l'accepte pas et ne l'admet pas chez eux. Elle boude (*ūṭal*) avec le héros et le héros essaie de l'apaiser à l'aide des intermédiaires. Enfin l'héroïne l'accepte.

La séparation pour les études (*ōtaṟ pirivu*) :

Dans toute la littérature *caṅkam*, nous n'avons même pas un seul poème qui traite de ce sujet.

La séparation pour participer dans la guerre (*viṉaivayiṟ pirivu*):

La majorité des poèmes de cette section traitent l'angoisse suscitée chez l'héroïne. En plus tous les poèmes exaltent la rentrée du héros, son voyage de retour après l'exécution de ses services.

C. LES ASPECTS DE L'AMOUR DANS LE *KURUNTOKAI*

Vu le nombre très élevé des poèmes d'*akam* nous nous contentons de nous attarder sur un seul recueil, le *Kuruntokai.*

Le *Kuruntokai* comprend lui-même 401 poèmes, ce qui nous oblige à effectuer un choix encore plus restreint.

Cependant nous ferons en sorte que les constatations que nous allons faire s'appliquent aussi aux autres morceaux de ce recueil ainsi qu'à l'ensemble de la poésie d'*akam.*

1. Le commencement de l'amour (*Kaikkiḷai*) :

Le terme tamoul *kaikkiḷai* désigne le commencement d'amour. *Kaikkiḷai* signifie 'un homme, avec l'intention d'avoir le plaisir sexuel, s'adresse à une jeune femme qui n'a pas encore développé le sentiment amoureux, où l'homme éprouve l'angoisse d'amour qui reste difficile d'être supprimé...'[99].

99. *Le Tolkāppiyam,* Akattiṇai iyal, sūtra 53.

Le héros et l'héroïne se rencontrent et l'amour se développe. L'amour du héros est bien explicite mais l'héroïne montre une certaine retenue due à la pudeur et à l'inexpérience propres aux femmes[100].

Normalement le héros et l'héroïne ont respectivement l'âge de seize et douze ans[101] et c'est le destin qui a mis l'un sur le chemin de l'autre[102].

Alors *kaikkiḷai* se résume à ceci: Le héros et l'héroïne se rencontrent pour la première fois. L'amour naît entre eux. Il est explicite chez le héros et implicite chez l'héroïne. C'est le héros qui fait les premiers pas vers l'héroïne. Là, devant l'héroïne, il ne s'adresse pas à elle directement, mais aux autres êtres de la nature. La réaction de l'héroïne n'est pas verbale. La pudeur, propre aux femmes, empêche l'héroïne de communiquer directement avec le héros, mais elle veut qu'il comprenne son amour par son comportement et ses gestes. La réciprocité de l'héroïne se termine par l'union sexuelle du héros et de l'héroïne.

Le poème 3 du *Kuṟuntokai* illustre bien cet aspect de *kaikkiḷai*.

"Ô abeille
Aux ailes adorables,
Vous passez la vie
A Chercher le miel.

100. T. Selvam, *Cintaṉai ēṭukaḷ*, Chennai, Pari nul nilaiyam, pp. 76-77.

101. Dr. M. Shanmugam Pillai & David E. Ludden, *Kuruntokai*, Chennai, International Institute of Tamil Studies, 1997.p.8.

102. Le *Tolkāppiyam*, Kaḷaviyal, sūtra 90

Dites-moi alors,
Pas ce qui me plaît,
Mais la vérité
De ce que vous avez vu;
Parmi les fleurs que vous connaissez,
Y a-t-il une, qui sent plus odorante
Que les cheveux de cette jeune femme,
Qui est douce comme le paon
Et avec les dents serrées
Et de l'amour éternel ?"

Dans ce poème, le héros s'adresse à l'abeille, un être de la nature, très commun dans ce genre de poèmes. La rencontre du héros et de l'héroïne est clandestine. Il n'y a personne autour d'eux quand se passe la rencontre. Le héros ne peut pas parler directement à l'héroïne sans savoir l'intention de celle-ci. Il prend le parti de flatter l'héroïne.

Quant à l'héroïne, elle ne peut pas elle-aussi exprimer ses intentions à cause de la timidité et des réserves[103] propres aux femmes.

Alors il s'avère donc nécessaire pour le héros de s'adresser soit à l'abeille soit à quelques autres éléments de la nature pour exprimer son amour pour l'héroïne.

103. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 96 et 106.

2. L'Union Sexuelle (*kuriñci*) :

L'union sexuelle de la littérature *akam* comprend la suite d'événements qui se produisent depuis le commencement de l'amour chez le héros et l'héroïne jusqu'à leur mariage. L'union sexuelle commence dès qu'ils en éprouvent le besoin, moralement et physiquement et ce besoin continue jusqu'à la période où les amoureux possèdent l'endurance physique et la soif sexuelle[104].

Avant d'aborder les poèmes qui traitent ce sujet, il est nécessaire d'étudier la région géographique et la saison assignée à l'union sexuelle.

La région géographique et la saison assignée à l'union sexuelle :

Toute action humaine se déroule dans l'espace et le temps. La tradition de la littérature *akam* a assigné une région particulière à chacun des cinq aspects d'amour. Chaque paysage revêt son aspect le plus beau, grâce à l'illumination propre à une saison où il exerce un puissant effet sur les impulsions et sur les activités humaines[105]. Ainsi les différents aspects de l'amour de la littérature *akam* ont leurs corrélations avec les différents aspects de la nature[106]. Le cadre naturel

104. V. Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, Chennai, Kazhagam, 1962, p. 158.

105. M. Varadarajan, *The Treatment of Nature in Sangam Literature*, Madras, Kazhagam, 1969, p.7.

106. ibid.

de ces cinq régions[107] constitue l'arrière plan des aspects de l'amour de la littérature *akam*[108]. C'est d'ailleurs le cas de tous les poèmes de la littérature *akam*.

La convention de la littérature *akam* divise la terre en cinq régions - montagneuse, pastorale, riveraine, littorale et aride - et on leur fait correspondre à chacun un aspect d'amour- union sexuelle, attente patiente, bouderie, chagrin et séparation. En ce qui concerne les deux autres aspects de l'amour – le commencement de l'amour et l'amour excessif – la convention ne leur a pas assigné des régions particulières, car la première étape, l'amour dans ses débuts, se déroule dans la région réservée à l'union sexuelle, la région montagneuse. L'autre aspect d'amour – l'amour excessif se manifeste dans toutes les cinq régions.

Les poètes qui traitent le thème de l'union sexuelle transposent leurs personnages dans la région montagneuse, associée à la saison froide et à la saison de rosée et au minuit.

L'heure affreuse de minuit, avec les grosses pluies de l'hiver et l'inconfort qui en résulte, rendra difficile la rencontre des amoureux et

107. *kuriñci, mullai, marutam, neytal, pālai.*
108. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, Madras, IITS, 1997, p.77.

donc servira à intensifier leur impatience dans l'incertitude[109]. En outre la région montagneuse favorise la clandestinité de leur amour[110].

Les animaux sont dans leurs tanières et les oiseaux sont dans les nids. L'union des amoureux, malgré la surveillance et la garde du village et la vigilance des mères (chez l'héroïne) seront extrêmement excitants. L'escarpement accidenté, le flot écumé, les animaux errants, l'obscurité et le froid constituent l'environnement terrible mais propre dramatiquement[111], pour le déroulement de l'action d'union sexuelle.

Les situations traitées dans l'union sexuelle :

Il y a 153 poèmes qui traitent de l'union sexuelle dans le *Kuṟuntokai*[112]. En les examinant de près nous constatons deux éléments sous-jacents dans tous ces poèmes. Ce sont:

1. Le plaisir sexuel,
2. L'aide du confident du héros et de la confidente de l'héroïne dans l'amour.

Le Plaisir Sexuel:

Les trois étapes du commencement de l'amour (le regard, le doute et la clarté), se sont passées entre le héros et l'héroïne et ils sont

109. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 6, Naccinarkiniyar.
110. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op.cit., pp. 77-78.
111. M.Varadarajan, *The Treatment of Nature in Sangam Literature*, op. cit., p.8
112. Dr. M. Shanmugam Pillai & David E. Ludden, *Kuṟuntokai*, op. cit.



maintenant en état de faire l'amour. Il n'y a pas de poèmes dans la littérature *cankam* qui parlent de l'acte sexuel[113] mais il existe des poèmes qui dépeignent la situation des amoureux soit avant soit après le plaisir sexuel.

Il n'existe non plus de poèmes où l'héroïne parle, lors du plaisir sexuel. Dans le *Kuruntokai*, il y a sept poèmes - les poèmes 2, 40, 62, 116, 119, 142, 300 qui traitent du plaisir sexuel du héros et de l'héroïne.

Le poème 300 du *Kuruntokai* explique bien le plaisir sexuel qui vient d'être connu.

> "Ô femme
> Aux cheveux réunis,
> Parfumés des fleurs de *kalavi*;
> A la bouche rouge
> Remplie de miel et odorante de lis;
> A la peau rougie de taches
> Comme les pollens de lotus,
> Qui s'étendent dans l'eau profonde !
> Quand je te dis de ne pas avoir peur,
> Crois – moi,
> Même si on me donne le monde entier
> Entouré de mers
> Où les cygnes aux petites pattes
> Habitent dans les dunes de sable,
> Je ne songerai point à abandonner ton amour"

Le héros s'adresse ici à l'héroïne : il évoque sa beauté physique après avoir connu le plaisir sexuel avec elle. Le héros assure aussi qu'il

113. Dr. M. Shanmugam Pillai & David E. Ludden, *Kuruntokai*, op. cit., p.6.

ne l'abandonnera pas. Abandonner le bien aimé ou la bien aimée n'existe pas dans l'amour d'*akam*[114]. Ce poème explique aussi la douleur et la peur implicite de l'héroïne qui a cédé aux avances du héros et qui attend qu'il l'épouse finalement.

Dans le poème 116 du *Kuruntokai* le héros parle à lui-même, seul, pensant à l'héroïne.

> " La femme à qui j'ai eu une grande envie
> Et celle avec laquelle je suis restée,
> Possède les cheveux que
> Les abeilles ne quittent guère,
> Et qui sont frais, parfumés denses et ondulés
> Comme le sable noir et fin,
> Au bord du lac
> De la prospère ville Urantai
> Du roi *Cōla*."

Le héros a déjà connu le plaisir corporel avec l'héroïne et aspire à la revoir encore une fois. Il se dirige donc vers l'endroit où il l'a rencontré la dernière fois.

Jusqu'à présent ils se sont rencontrés clandestinement. Mais, avec le passage du temps, la rencontre devient de plus en plus difficile. C'est le confident ou la confidente qui aide le héros et l'héroïne dans leur rencontre.

114. V. Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op.cit, p. 154

Les aides du confident et de la confidente dans l'amour:

La confidente qui est souvent la fille de la mère adoptive de l'héroïne[115] connaît bien le comportement de celle-ci parce qu'elle a été élevée avec elle. Elle reste toujours avec elle ; et alors elle joue un rôle prépondérant dans la vie conjugale du héros et de l'héroïne.

C'est le confident qui entre tout d' abord dans la vie amoureuse du héros et de l'héroïne. Au commencement le confident refuse à aider le héros parce qu'il ne veut pas que son ami subisse des conséquences fâcheuses. Le poème 78 du *Kuruntokai* illustre bien son refus à l'égard de l'amour du héros:

"Ô l'homme des montagnes,
Où la cascade
Longue et blanche,
Tombe du bout
De hauts sommets,
Faisant des sons comme les tambours
Des danseurs sages !
La bêtise d'amour
Qui vient aux hommes,
Qui ne comprennent même pas
Un petit peu
De ce qui est bon,
Est vraiment
Méprisable."

Le confident souligne l'incompatibilité entre la grandeur du héros et la stupidité de l'amour. Il dit que cet amour ne lui sied pas. C'est une critique, adressée au héros et surtout à l'amour. Elle témoigne bien de

115. Le *Tolkāppiyam*, Kaḷavu iyal, sūtra 123.

son affection pour son ami. Il a observé les changements dans le comportement du héros qui souffre de l'amour. Cette souffrance déconcerte le confident. La réaction du héros est le thème du poème 58 du *Kuruntokai* :

"Tu me critiques,
Mon ami.
Oui, je crois que
Cela ira mieux si
Tu arrêtes ma peine d'amour,
Mais,
Comme le beurre fondant
Sur la roche brûlante,
Gardé par les yeux de l'homme
Muet et sans mains,
La peine d'amour
Se propage en moi et
Il est si difficile de la contenir"

Ce poème est une explication de la faiblesse du héros, vis à vis de son amour. Excessivement attiré par l'héroïne, il décrit sa position pitoyable à son ami, et pour cela il compare sa condition avec celle d'un manchot muet et sans mains gardant du beurre fondant sur la roche brûlante.

Dans les deux contextes précédents, le confident n'approuve pas l'amour de son ami, inquiet de la détérioration de sa condition physique et morale. Selon lui, l'amour résultera dans la peine. Mais le héros réussit à le persuader. Convaincu finalement, il accepte à aider le héros.

Avec l'aide du confident, le héros rencontre l'héroïne et la fréquente dans la clandestinité.

De temps en temps, la rencontre devient difficile, même avec l'aide du confident, et il faut trouver d'autres moyens. L'héroïne ne vient pas le rencontrer comme auparavant. Elle est toujours avec la confidente. Le héros est donc obligé de solliciter l'aide de la confidente. Or le meilleur moyen de l'obtenir est de parler avec celle-ci en direct. Convaincue, la confidente persuade à son tour l'héroïne de continuer la rencontre clandestine.

Le poème 74 du *Kuruntokai* met en scène la confidente qui annonce à son amie la présence du héros dans les parages :

"L'homme des montagnes
Où le bambou frais
Remue, comme si
De toucher le ciel
Avec la rapidité
Des chevaux libérés:
Il ne comprend pas
Que nous pensons à lui et en souffrons;
Comme un taureau
Souffrant
De la chaleur d'été
Il se languit de notre beauté"

Le héros est venu supplier la confidente de fixer le rendez-vous avec l'héroïne. De même, l'héroïne et la confidente pensent, à leur tour

au héros qui n'est pas conscient de leur malheur. Dans ce poème l'héroïne s'adresse à la première personne du pluriel (très ordinaire dans les poèmes *akam*) parce que la confidente s'identifie avec l'héroïne et s'il y a un problème pour l'héroïne, ça sera aussi celui de la confidente. Celle-ci est consciente de la douleur et la détérioration physique de l'héroïne, et elle connaît l'homme qui en est responsable. Elle promet au héros d'organiser la rencontre.

Avec l'aide de la confidente la rencontre du héros et de l'héroïne devient de plus en plus facile. Elle fixe le rendez-vous dans la journée et seul en cas de difficultés le rendez-vous aura lieu la nuit. Le rendez-vous dans la nuit est toujours dangereux à cause des animaux féroces de la forêt que le héros doit traverser pour rencontrer l'héroïne. Le poème 88 du *Kuṟuntokai* explique les dangers que le héros parcourt dans la nuit :

" Même si notre homme,
Appartient à la région des
Montagnes élevées et des
Cascades brillantes et bruyantes,
Vient le minuit
Longeant les pentes de montagne,
Où un immense éléphant mâle,
Aux yeux minuscules,
Attaque un tigre féroce
Pour régler leur inimitié ancienne,
Il vient au moins.
N'ayons pas de pudeur
Des commérages,
Mon amie."

Il y a deux éléments qui nous attirent dans ce poème – le rendez-vous dans la nuit et les commérages qui vont bon train dans l'entourage de l'héroïne. La confidente comprend bien les dangers que le héros affronte dans la nuit quand il fait le tour pour rencontrer l'héroïne. Les entreprises risquées du héros démontrent l'intensité de l'amour qu'il éprouve et qui lui donne le courage pour faire face aux commérages qui se répandent autour de la famille. Selon la confidente, le dégât causé par les commérages n'est rien au regard de l'adversité que le héros subit, durant la rencontre de son amante.

Ces commérages entraînent une stricte surveillance sur l'héroïne par ses parents. Elle ne peut pas quitter la maison dans la journée et alors le rendez-vous dans la journée devient impossible; et le rendez-vous dans la nuit devient de plus en plus dangereux. Il s'avère nécessaire de trouver une solution. L'unique de s'en sortir est le mariage. Mais il n'est pas encore question du mariage car jusqu'à maintenant les parents ne savent pas la relation que l'héroïne entretient avec le héros.

Alors l'enlèvement s'impose. Le poème 217 du *Kuruntokai* explique bien la solution à laquelle le héros recourt pour mettre fin à la détresse.

> « L'amour est un sujet délicat.
> Je lui ai dit :
> "Si on nous demande
> De chasser les perroquets de millet
> Dans la journée,
> La rencontre sera possible,
> Aussi, j'ai peur des risques

Que vous rencontrez
Si vous venez la nuit.
Que pourrons-nous faire
Pour terminer,
L'agonie de cette peine d'amour?"
L'homme des hautes montagnes
A pensé à une solution pour tout cela,
Et a poussé un grand soupir.
Je lui ai dit :
"Votre plan est judicieux
Mais ça causera aussi des blâmes."

C'est le héros qui fait allusion à la fugue amoureuse qui n'est pas choquante pour la confidente. C'est la seule solution pour mettre fin à l'agonie qu'ils subissent. Naturellement cette stratégie entraînera du bruit chez les parents de l'héroïne, mais pour épouser l'héroïne, le héros doit l'enlever.

C'est un tournant important dans la vie amoureuse du héros et de l'héroïne. Il y a une division dans les événements qui se passent dans ce contexte. En premier lieu les événements passent à l'enlèvement et se terminent dans le mariage et en dernier lieu les événements passent par le désir du mariage de la part de l'héroïne, pousser le héros au mariage, le refus de l'héroïne pour se marier (avec un autre que le héros, dont le mariage proposé par les parents de l'héroïne), la demande en mariage de l'héroïne par quelqu'un d'autre et puis la demande en mariage de l'héroïne par le héros, aux parents de l'héroïne et enfin leur mariage.

L'anxiété et la détresse, la séparation et le désir de rester toujours avec le héros chez l'héroïne détériorent sa condition physique et morale. La mère (adoptive et propre), sans comprendre la raison de sa détérioration physique, l'emmène chez le prêtre *Vēlaṉ* pour qu'il exécute le rite de *veṟiyāṭṭu* qui aidera à la faire propre.

Le poème 362 du *Kuṟuntokai* fait un portrait de *veriyāṭṭu*. *Vēlaṉ* est le prêtre qui fait le rite de *veriyāṭṭu* au Dieu des montagnes *Murukā*. Il fait un rituel avec le riz multicolore, en sacrifiant un bélier.

"Ô sage *Vēlaṉ*
Qui prie au dieu *Murukā* !
Retenez la colère
Parce que j'ai une question à vous poser.
Même si vous faites vos dévotions,
Avec le riz cuit et multicolore,
Sacrifiant un petit bélier,
Caressant le front de cette fille,
Est - ce que la poitrine,
Avec les guirlandes brillantes
De l'homme
Des pentes des montagnes élevées,
Accepte vos offrandes?"

La confidente manipule cette situation à la faveur de l'héroïne en annonçant au prêtre et surtout aux parents de l'héroïne qu'à l'origine du déclin de la santé de l'héroïne n'est pas le Dieu, mais le héros. Elle fait cette révélation pour que les parents organisent le mariage du héros et de l'héroïne. Le poème 374 du *Kuṟuntokai* décrit la logique de sa révélation:

"Après que
Je leur ai dit,
Révélant le secret
Que nous avons caché
Pour que la mère et le père connaissent

Quand l'homme des montagnes
Est venu et a supplié le mariage;
Tout le monde s'unit pour faire le bien,
Tout le monde dans cette ville
Qui était un chaos,
Comme le nid fait, en haut
Dans le palmier obscur,
Par le tisserin avec les ailes pliées"

Cette révélation introduit le héros dans le milieu social de l'héroïne. De la même façon le héros rencontre les parents, et les supplie de consentir au mariage de l'héroïne. Tout le monde accepte le héros et consent à leur mariage et le mariage a lieu.

Il faut bien préciser que la majorité des événements de l'union sexuelle résulte dans le plaisir sexuel des amoureux. Il convient de souligner les rencontres dans le plaisir sexuel se terminent dans l'acte sexuel du héros et de l'héroïne.

Le mariage se déroule et la vie clandestine des amoureux se termine et la vie conjugale commence et les autres aspects de l'attente patience, la bouderie, le chagrin et la séparation auront lieu l'un l' autre.

3. L'attente patiente (*mullai*):

L'attente patiente est l'aspect de l'amour, traité dans les poèmes du *tiṇai mullai.* Après le mariage du héros et de l'héroïne, la vie est heureuse. De temps en temps leur exaltation est interrompue.

Il y a des occasions de guerre qui obligent le héros de partir. Il y a aussi des moments où le héros part pour chercher la fortune, indispensable pour maintenir le ménage[116]. Alors la séparation du héros et de l'héroïne est inévitable. Le héros fait la promesse à l'héroïne qu'il rentrera avant l'arrivée de la saison pluvieuse. Il part. Elle attend la saison et le héros. L'attente se prolonge. Enfin la saison arrive. Et le héros rentre. Ils sont contents. C'est ici, qu'intervient l'attente patiente.

Selon la tradition tamoule, ' l'attente patiente ' signifie l'attente de l'héroïne jusqu' à l'arrivée du héros[117]. On y parle du voeu de l'héroïne que le héros ne se sépare pas d'elle, même s'il y est obligé par la situation où il s'est séparé d'elle dans la saison pluvieuse ; du refus de l'héroïne d'accepter la rentrée de la saison; la patience avec laquelle l'héroïne attend la saison pluvieuse; les paroles consolatrices de la confidente ; et l'attente du héros dans le camp militaire[118].

L'attente patiente et la saison pluvieuse :

Le terme tamoul *mullai* signifie le jasmin et on en trouve beaucoup dans la région pastorale. A cette région correspond l'attente patiente. La

116. Dr. N. Arumugam, *Mullai Vāḷkkai*, Kanchipuram, Kanni Publishers, 1989, p.12.

117. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram sūtra 16, Ilampuranar.
Auvai. S. Turaicāmi Pillai, *Kuṟuntokai Coṟppoḷivukaḷ*, Chennai, Ilakkiya Nilayam, 1983, p. 60

118. Le *Tolkāppiyam*, Porḷatikāram sūtra 14, Naccinarkiniyar.

saison pluvieuse est la plus belle des saisons, le soir le plus beau moment de la journée.

C'est d'ailleurs le soir et notamment dans la saison pluvieuse que les jasmins fleurissent.

Parmi les fleurs, le jasmin est connu pour ses qualités de la blancheur, la pureté, la forme, le parfum, la douceur. C'est pourquoi la chasteté est toujours représentée par le jasmin dans la littérature *caṅkam.*

Le héros qui s'est séparé de l'héroïne rentre chez lui pour rester avec sa femme dans la saison pluvieuse : la guerre ne se déroule pas à l'hiver.

L'attente patiente de l'héroïne et le retour du héros sont donc provoqués par la saison pluvieuse qui en quelque sorte exerce une influence sur le comportement des hommes.

Il existe trois types de l'aspect d'attente patiente:

1. L'attente patiente de l'héroïne
2. L'attente patiente du héros
3. L'union du héros et de l'héroïne après l'attente patiente.

La vie heureuse des mariés est interrompue par la séparation du héros et de l'héroïne.

L'héroïne, qui reste seule et qui a déjà connu le plaisir de l'amour avec le héros, regrette l'absence du héros. Les éléments extérieurs – le soir, la saison, le jasmin, le retour de bergers et le troupeau – aiguisent la peine. Le poème 221 du *Kuṟuntokai* illustre bien cet aspect.

> "Il n'est pas rentré,
> Les jasmins ont fleuri,
> Un berger
> Avec ses chèvres
> Et sa garde - pluie à la main
> S'en va avec du lait
> Et rentre avec la nourriture
> Pour rester avec ses troupeaux
> Et toutes les fleurs fraîches
> Attachées à ses cheveux
> Sont les jasmins"

Les jasmins sont partout sur les plantes et même dans les cheveux du berger : c'est donc la saison, promise par le héros. Il y a de la pluie – le berger porte la garde pluie. Les chèvres sont rentrées à la stalle, mais le héros n'est pas rentré. La séparation donne de la peine à l'héroïne. Le poème 64 décrit l'état d'âme de l'héroïne.

> "Mon amie!
> Les vaches sont allées aux pâturages lointains
> Et quand tombe le soir,
> Le veau regarde
> L'étable vide, fixement
> Avec l'air d'attendre,
> Les yeux perplexes ;
> Semblable est ma peine
> Même si mon homme,

Qui est dans un lieu éloigné le sait,
Il est encore très éloigné "

Le poème 66 présente une autre situation : l'héroïne se moque de l'arbre qui a fleuri, selon elle, avant l'arrivée de la saison propre :

"L'arbre largement répandu de *konrai*
Est certainement bête;
Confondant ces pluies hors de saison
A la pluie de l'hiver,
Il fleurit en foule mais discipliné
Les bouquets, sur les branches
Mais
La saison où notre homme,
Qui voyage dans le désert
Plein de grandes roches,
A promis de rentrer
N'est pas encore arrivée"

Dans la seconde partie de ce poème l'héroïne considère que parce que le héros n'est pas rentré, le temps indiqué par la nature est inhabituel et cela démontre la 'bêtise' de l'arbre. Cette attitude prouve la confiance absolue qu'a l'héroïne en son bien-aimé.

Tous les poèmes de ce genre expriment la peine et la douleur de l'héroïne et les paroles consolatrices de la confidente.

Le héros, de son côté, est conscient de la promesse qu'il a faite à sa femme avant de partir mais il n'est pas tellement perturbé de la

séparation car il est tellement absorbé par son travail. Mais son amour redouble quand il rentre chez lui, après avoir accompli son devoir[119].

Quand il rentre chez lui dans son char il demande à son cocher d'aller vite pour qu'il soit avec sa femme le plus vite possible. Dans le poème 323 du *Kuṟuntokai* le héros explique son amour à son cocher.

"Mon ami,
Les jours que j'ai vraiment vécus
Dans ce monde
Sont ceux où
J'ai dormi
Ma tête sur ses épaules.
Son front sent le pollen
Des boutons de jasmin frais,
Qui fleurissent en haute terre
Dans la pluie et qui sont comme
La musique excellente de *pāṇars*
La mélodie *patumalai*
Touchant les cieux hauts.
Les autres jours de ma vie
Ne sont rien.
Ils ne sont que les épis sans grains"

Il rentre vite et s'unit avec l'héroïne. La confidente vient le rencontrer pour lui expliquer la peine que l'héroïne a subie pendant son absence et la joie qu'apporte son arrivée. Dans le poème 210 du *Kuṟuntokai* elle présente la jubilation de l'héroïne.

"Même si nous avons placé
Sept pots
Plein de riz cuit
Cultivés mûr à Toṇṭi
Et mélangé avec du beurre liquéfié

119. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 184.

Obtenu du lait de plusieurs vaches,
Élevées par les bergers
Dans la forêt de Nalli,
Connu pour ses forts chars,
Ça sera une récompense inégale
Pour le corbeau
Qui a prédit
Votre retour pour la fête,
Ce retour
Qui a terminé le chagrin
Qui a décharné les épaules larges
De mon amie "

Elle fait l'éloge du corbeau qui a prédit[120] l'arrivée du héros.

La pluie a joué un rôle prépondérant dans son retour. Alors le héros pense que la pluie est digne d'éloges. Dans le poème 270 il loue le nimbus qui a précipité son retour.

"Ô Nimbus!
Continue, verse la pluie et prospère
Grondant et mugissant,
Roulant comme les tambours
Battu avec les baguettes;
Laisse tomber des gouttes
Qui font froid partout;
Lançant la foudre
Déchirant la nuit dominante.
Mon coeur est enchanté
Ayant accompli le travail
Que je suis allé faire
Et je suis heureux avec elle,
Sur le lit doux de ses cheveux parfumés
Qui sentent la fleur fraîche de *kulavai*
Sur la tige fine"

120. La société tamoule croit que les parentés reviennent si le corbeau crie souvent dans une maison.

La vie heureuse continue jusqu' à ce que la bouderie va s'insinuer entre le héros et l'héroïne.

4. La Bouderie (marutam) :

La bouderie est l'aspect de l'amour de *maruta tiṇai* c'est à dire l'émotion prédominante de la région riveraine. La bouderie n'est qu'une querelle d'amour entre l'héroïne et son mari parce qu'il est allé trouver du plaisir sexuel avec les courtisanes. Cette bouderie permet à l'héroïne de reconquérir son mari et de relancer sa vie conjugale sur de nouvelles bases.

Le héros se sépare de l'héroïne pour connaître l'amour avec la courtisane. Cela ne veut pas dire qu'il n'est pas satisfait physiquement avec sa femme. Ce n'est pas une séparation définitive mais provisoire.

Le héros va chez la courtisane pour la seule raison d'avoir le plaisir charnel et il reste séparé de sa femme seulement pendant les jours de la menstruation[121] parce qu'il ne peut pas avoir le plaisir sexuel avec elle.

De plus l'accouchement de l'héroïne reste un prétexte au héros pour fréquenter la courtisane. Il reste chez la courtisane pour une

121. Le *Tolkāppiyam*, Paruḷatikāram, sūtra 185.

période considérable mais, après une certaine période il quitte la courtisane pour retrouver sa femme, et rester avec son enfant[122].

En dernier lieu, la vieillesse de l'héroïne joue aussi un rôle important dans la séparation du héros. L'âge et l'accouchement vieillissent l'héroïne. Alors pour satisfaire ses besoins physiques il va chez la courtisane.

Dans tous les cas le héros rentre chez lui pour retrouver le bonheur conjugal avec l'héroïne. Il ne reste jamais définitivement avec la courtisane. Il ne néglige pas sa femme et ses devoirs parce que la société ancienne tamoule misait beaucoup sur la vie familiale. En plus il a peur des commérages[123].

La région riveraine, la saison et le temps, et la bouderie:

Cette région est caractérisée par l'abondance d'eau ou au moins par l'abondance de canaux et de réservoirs et même de fossés et d'étangs qui présentent un panorama très réconfortant si la pluie ne fait pas défaut[124]. En effet, la plupart de villes tamoules se trouvent dans la plaine riveraine[125] L'occupation principale des habitants de la région de

122. Cāmi Citamparaṉār, *Kuṟuntokai Peruñcelvam*, Chennai, Ilakkiya Nilayam, 1983, p.25

123. Le *Tolkāppiyam*, Porul̤atikāram, 162.

124. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op. cit., p.111.

125. ibid.p.112.

marutam est l'agriculture. Hommes et femmes vivent de l'agriculture et il y aura même plus de femmes que d'hommes. Le riche propriétaire terrien a plusieurs jeunes filles qui travaillent quand il cultive sa terre. Pendant des heures de travail il a des possibilités de se mêler avec les femmes qui travaillent. Normalement il possède une grande tendance à donner libre cours à sa galanterie et à courtiser les paysannes. Qu'il commette l'adultère ou non, sa conduite excite la jalousie de sa femme affectueuse et cette jalousie entraîne elle aussi la bouderie[126]. De plus la présence de plusieurs abris secrets dans cette région favorise l'amour illicite et permet aux amoureux de cacher leur culpabilité[127]. Les autres régions ne favorisent pas de circonstances tellement les moeurs faciles[128].

D' ailleurs, *marutam* est la région de tranquillité et d'abondance[129]. Alors les gens, à part leur activité agricole, se consacrent aux plaisirs de ce monde. C'est pourquoi cet aspect de la vie conjugale caractérise la région riveraine. Les occasions d'infidélité conjugale sont donc plus nombreuses dans les villes que dans la région montagneuse et pastorale[130].

126. V.T. Manickam, *Marutam*, Karaikkudi, Tema Publications, 1982, p.8.
127. M.A. Durai Arangasami, *Tolkāppiya neri*, Meenakshi Puttaga Nilayam, Madurai, 1963, pp.158-159.
128. V.T. Manickam, *Marutam*, op. cit.,.p.8.
129. ibid.
130. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and poetry*, op. cit., p.113.

La partie du jour relative au *marutam* est l'aube et le petit matin[131] parce que c'est alors que le mari infidèle peut rentrer avant que les autres habitants de cette région sortent dans les rues[132]. Il ne veut pas qu'ils l'identifient[133] dans la lumière de la journée. C'est l'heure où l'héroïne devient de plus en plus boudeuse, après avoir attendu son mari toute la nuit. Et quand il rentre de chez la courtisane, sa femme qui l'a attendu détourne son visage. Quand elle le regarde ensuite, sa réaction devient plus vive. Enfin quand elle regarde les marques d'embrassement lascif de la courtisane, la colère redouble et elle boude davantage et ferme la porte contre lui[134].

La bouderie se transforme aussi en jalousie. Elle ne cesse de bouder avec son mari qu'après l'intervention et la persuasion des intermédiaires. Les intermédiaires participent dans la réconciliation de l'héroïne et du héros.

La bouderie et la confidente :

Parmi les intermédiaires la plus importante est la confidente. Pour éviter la visite du héros chez la courtisane, la confidente utilise les expressions injurieuses contre le héros[135]. Dans le poème 384 du

131. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 9 : *'Vaikaṟai, Viṭiyan'*.
132. ibid., le commentaire de Naccinarkiniyar.
133. V.T. Manickam, *Marutam*, op.cit., p.5.
134. ibid.,
135. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 156.

Kuṟuntokai elle s'adresse au héros et dit qu'il n'est pas digne de confiance.

"Vos promesses étaient si dignes de confiance.
Mais maintenant
Vous vous êtes amusé avec
La beauté de cette femme
Avec les bracelets petits,
Les cheveux longs et denses,
Les épaules de bambou,
Ressemblant à un pilon
Utilisé pour battre les céréales[136],
Avec la canne à sucre
Dessinée sur eux
Et vous avez abandonné cette femme aussi"

Après avoir connu le plaisir avec la courtisane, il veut rentrer chez lui et il sait bien que sa femme n'approuve pas sa conduite. Alors il prie à la confidente d'aller comme la messagère mais elle n'accepte pas. Le dessin de l'arc de canne à sucre symbolise *Kāmā*, le dieu d'amour dans la mythologie hindoue et c'est un instrument utilisé par ce dieu pour susciter l'amour chez les hommes. Ce dessin qui est sur les épaules de la courtisane donne une définition de la courtisane. Il a fait des promesses à la courtisane comme il a fait à l'héroïne mais maintenant il a abandonné la courtisane et demande l'intervention de la confidente. Elle le rejette catégoriquement parce qu'elle ne croit pas le héros.

136. Le terme tamoul utilisé, *uḷuntu* qui est une des céréales de l'Inde dont le non scientifique phseolus radiatus.

L'objectif principal du rejet de la confidente est de corriger le héros. Ces expressions injurieuses aident à l'union. Les prières constantes du héros adoucissent la confidente et elle accepte d'influencer l'héroïne.

L'héroïne est convaincue et elle s'unit avec son héros. Dans le poème 359 du *Kuṟuntokai* la confidente fait une description de la vie conjugale heureuse résultant de la bouderie.

"Regardez *Pāṇar*!
C'est la nature de la félicité conjugale:
Dans le soir
Éclairé par la lune,
L'homme victorieux se couche
Sur le lit bas
Plein de fleurs parfumées,
Avec un grand soupir
Comme un éléphant qui se couche.
Plein d'amour
Il caresse son fils,
Et puis
Terminant sa discorde
La mère de son fils
Se met à embrasser
Son dos"

Ce poème explique la réconciliation du héros et de l'héroïne après qu'ils se sont séparés à cause de la bouderie. Le vers 'la mère de son fils' nous sert de raisons pour la séparation - l'âge ou bien l'accouchement.

Le héros et la bouderie:

Le héros est toujours conscient de son comportement et il sait bien que s'il va rester avec la courtisane cela provoquera la querelle d'amour

chez l'héroïne. Il comprend aussi que c'est la conduite la plus honteuse dans la société. Mais il ne peut pas éviter ses besoins physiques et se rend au plaisir charnel. Après son retour, sa femme ne l'accepte pas. Il réfléchit, dans le poème 19 du *Kuruntokai* :

> " Tu as perdu ta vivacité,
> Souffre
> Ô mon coeur!
> Comme les joueurs de luth, pauvres et
> Si désolés,
> Sans fleurs dans leurs cheveux
> À cause de la perte
> De *Evvi;*
> Cette femme
> Avec ses cheveux longs et denses
> Qui sentent des jasmins vifs,
> Qu'elle porte,
> Qui se cramponnent à l'arbre
> Tout près de notre maison,
> Qui est- ce pour moi ?"

Evvi était le patron de la musique et de l'art. Quand il était mort, les joueurs de luth ont exprimé leur douleur en deuil et ils ont cessé de porter des fleurs à leurs cheveux[137]. Le héros a perdu le soutien de sa femme comme les joueurs de luth qui ont perdu leur patron *Evvi.*

La courtisane et la séparation du héros :

La courtisane n'est pas la putain qui habite dans le bordel, occupant une position inférieure dans le niveau social comme la fille de joie mais elle est la femme de la classe élevée, semblable à la

137. Dr.M. Shanmugam Pillai & Dravid E. Ludden, *Kuruntokai*, op. cit., p.270.

courtisane Mãtavi de l'épopée *Cilappatikāram*, spécialisée en musique et danse, habile dans le divertissement agréable et qui possède plusieurs qualités de femme vertueuse et qui éprouve du respect pour le héros, pas pour sa richesse mais pour sa compagnie et pour sa délicatesse[138]. Elle donne du plaisir au héros sans déranger le fondement de l'unité familiale[139]. Dans toute la littérature *caṅkam*, nous n'avons pas de références qu'elle a été offerte de l'argent ou de la fortune (par le héros) comme prix[140].

La courtisane qui est responsable pour la séparation du héros de l'héroïne est fière de rester avec le héros, tout en reconnaissant qu'elle n'est pas sa femme légale. Mais elle possède le courage de contester l'héroïne. Ci-dessous il y a un poème - 80 du *Kuṟuntokai* - où la courtisane provoque l'héroïne.

Le héros et la courtisane sont allés à l'étang et cela provoquera l'héroïne. Elle défie l'héroïne de venir à l'étang pour 'protéger' son mari comme le roi Elini, qui a protégé un large troupeau de vaches. Elini est le patron de la poète Auvaiyār qui a composé ce poème. La courtisane de ce poème est certaine que le héros ne la quittera pas et même les parents de l'héroïne trouveront difficile de les séparer.

138. V.Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.169.
139. ibid.
140. ibid., p.170.

"Nous désirons aller à l'étang large,
Plein d'eau,
Pour nous baigner
Où,
Les femmes enlèvent les pétales extérieurs
De lis et les portent dans leurs cheveux;
Nous y allons jouer
Si elle a si peur
Elle pourrait venir avec ses parents
Pour sauver (la poitrine de) son mari
De moi,
Comme vient E̲lini avec ses plusieurs armées,
Qui a gardé un large troupeau de vaches
Dans la guerre dangereuse
Au champ de bataille"

Dans le poème 370 du *Ku̲runtokai*, c'est encore la courtisane qui parle du désir sexuel du héros.

"Quand je suis avec cet homme,
Qui vient de la ville froide au rivage
Où les abeilles ouvrent les pétales de lis
Gros et colorés admirablement
Dans l'étang,
Nous avons deux corps.
Et quand nous nous couchons ensemble
Quand je rejoins la poitrine de cet homme,
Comme
Ses doigts tenant ensemble serrés
Quand il saisit l'arc,
Nous devenons corps unique.
Et quand il rentre chez lui
Je deviens un seul corps"

Le lis symbolise la courtisane et seule la courtisane porte les lis dans ses cheveux. Ici l'abeille, le symbole du héros, est venue ouvrir les pétales de lis - la courtisane.

La bouderie et l'héroïne :

L'héroïne de la région riveraine est toujours soupçonneuse de la conduite du héros[141]. Elle ne peut pas tolérer son mari manifestant l'amour aux autres femmes. Malgré ses efforts pour avoir contrôle sur lui, il s'evade de chez lui et trouve son plaisir dans la compagnie des courtisanes[142]. Le poème ci-dessous (Le *Kuṟuntokai* 202) présente l'héroïne tourmentée par ses actions :

"Mon cœur me fait mal.
Oh! Comme il me fait mal.
Comme la plante *neruñci*[143],
Avec les feuilles petites
Et les épines
Qui poussent dans la terre sèche
En une couche épaisse
Possédant les fleurs fraîches
Douces aux yeux.
Ainsi
Mon amant
Qui a fait ma vie heureuse
M'a fait une telle peine.
Mon coeur me fait mal"

La fleur *neruñci* est très jolie mais la plante possède les épines. L'héroïne fait une comparaison entre la fleur pleine d'épines d'une part et son mari qui se montre très aimable d'autre part. Sans doute son infidélité lui donne de l'agonie. La souffrance ne cesse pas avec le rejet du héros mais elle veut que le héros se corrige et rentre chez elle. Dans le poème suivant (Le *Kuṟuntokai* 181) elle dit à son amie :

141. V.T. Manickam, *Marutam*, op. cit., p.68.

142. ibid., p.69.

143. Le nom scientifique est tribulus terrestris.

" A quoi ça sert
Mon amie,
De dire qu'il est méchant
Dans la bouderie ?
Nous sommes âgés,
Et nous avons accepté les devoirs
Dans le ménage riche de cet homme,
De la ville où
Une buffle noire de deux cornes
Ne se séparera pas
De son veau, nouveau né
Que le fermier a attaché
Et elle paît les récoltes vertes
Tout près"

Elle est très attachée à la famille de son mari. Elle possède les qualités de chasteté, pitié, sacrifice, charité, humilité, maternité, patience, sagesse, beauté et aptitude à servir[144]. Pour garder l'honneur de sa famille elle ne parle jamais des défauts de son mari. Elle ne dit pas s'il est coupable ou non[145]. Elle est attachée à sa famille semblable à une buffle qui paît autour de son veau nouveau né.

On attribue la bouderie aux femmes seulement... et dans toute la littérature tamoule nous n'avons pas de situations où le héros blâme sa femme pour son immoralité[146].

Il y aura un débat interne chez les deux (le héros et l'héroïne) pour savoir qui des deux va céder d' abord. Mais tous les deux ont au fond du

144. V.T. Manickam, *Marutam*, op. cit., p.79.
145. ibid.
146. ibid, p.18

cœur le désir de s'unir. Normalement le mari cédera d' abord à la fermeté de la femme[147]. Enfin elle l'accepte et lui devient très attachée. Ces querelles d'amour renouvellent et intensifient l'amour du couple, comme le dit, le poème 49 du *Kuṟuntokai* :

"....Même si cette naissance
Change en autre
Puissiez vous être mon mari
Et moi
La dame la plus proche de votre coeur".

5. Le chagrin (*neytal*) :

La région ancienne de Tamiḻnāṭu est entourée par la mer dans les trois côtés - est, ouest et sud - et les collines de Vēṅkaṭam dans le côté nord. L'influence de la mer sur la vie des habitants de Tamiḻnāṭu est plus prononcée que celle des autres régions. Les villages de pêche de la région côtière constituent une région distincte du point de vue géographique, climatique et de l'occupation des habitants[148].

Le chagrin est le sentiment prédominant attribué à la région littorale. Il s'agit de la tristesse qui provient d'une solitude misérable résultant de la séparation[149].

147. V. T. Manickam, *Marutam*, op. cit., p. 19

148. A.V. Subramaniyam, *Convention and creativity in Sangam Love lyrics*, Perungudi, Tamil Pathippakam, 1980, p.45.

149. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and poetry*, op. cit., p.81.

Le héros qui s'est séparé de l'héroïne n'est pas encore rentré et celle-ci en souffre énormément.

Les habitants de la région littorale vivent naturellement de la mer : pêche, sel, commerce[150]. Cela explique bien qu'il y a des circonstances où le héros s'éloigne de l'héroïne soit pour la pêche soit pour la production et vente du sel[151] soit encore pour le commerce des marchandises.

C'est son devoir qui l'oblige de s'éloigner d'elle. Il n'est pas rentré et cette séparation intensifie l'angoisse de l'héroïne. Seul le héros peut mettre fin à sa souffrance. Elle pleure et elle est sans sommeil, devient si pâle[152]. Son coeur brûle[153]. Les larmes brûlent ses paupières[154]. Elle passe des nuits blanches[155]. Le désespoir la rend pessimiste[156]. Le paysage intérieur de l'héroïne est reproduit par le paysage extérieur et la nature même intensifie son angoisse.

---

150. L'article de François Gros dans l' oeuvre de Marie Claude Porcher, *Inde et Littérature*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983, p.100.

151. A.V. Subramaniyam, *Convention and Creativity in Sangham Love Lyrics*, op. cit., p.47.

152. Le *Kuruntokai*, 381.

153. ibid., 102.

154. ibid., 4.

155. ibid., 6.

156. A.V.Subramaniyam, *Convention and Creativity in Sangham Love Lyrics*, op. cit., p.45.

Le chagrin et la région littorale :

Selon la convention littéraire tamoule le *neytal* représente la région littorale. En ce qui concerne la partie du jour, c'est le coucher du soleil. En revanche aucune saison particulière ne lui est prescrite. Et alors il faut comprendre que toutes le saisons y conviennent.

La région maritime comprend tous les territoires de sable qui s'étendent quelquefois sur trois, quatre, cinq milles dans l'intérieur du pays[157], de la mer. Ce panorama marin forme l'arrière plan de l'aspect d'amour du chagrin. Quand l'héroïne attend son mari et quand elle regarde la mer, l'angoisse de la séparation redouble et c'est pourquoi la mer et les régions relatives à la mer sont associées au chagrin[158]. La mer est calme[159] pour l'héroïne et elle demande même : "l'océan, qui t'as fait si triste ?"[160] Il convient aussi de remarquer que, avec le coucher du soleil et surtout avec le lever de la lune, la mer devient grosse, agitée. En effet, même la mer qui se lance avec turbulence toute la nuit suggère la condition triste de l'héroïne, privée de sommeil, se jetant de-ci de-là dans son lit toute la nuit.[161] Les poètes dans le monde entier ont choisi le coucher du soleil, particulièrement avec l'accompagnement du thème de

157. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op. cit., p.81.

158. Ca. Campacivam, *Tamil ilakkiyattil neytal tiṇai*, Madurai, Meenatchi Puttaga Nilayam, 1964, p. 16.

159. Le *Kuṟuntokai*, 177.

160. ibid, 163.

161. A.V.Subramaniyam, *Convention and Creativity in Sangham love lyrics*, op. cit., p.46.

l'océan, comme l'arrière – plan pour les poèmes du ton douloureux qui expriment le chagrin, l'envie passionnée et la lamentation.

On constate qu'il existe une ressemblance entre les émotions de la région littorale et pastorale. Pour échapper à l'ambiguïté, on observe que l'héroïne de la région pastorale attend avec confiance le retour de son mari et l'atmosphère entière est extrêmement suggestive de la réunion heureuse. L'héroïne de la région littorale l'attend avec l'espoir qui diminue. L'atmosphère est plus triste. La région nourrit son pessimisme et renforce son angoisse[162].

Les poèmes de la région littorale se produisent toujours quand les amoureux se sont désunis et alors nous avons des poèmes de la période pré – nuptiale et de la période conjugale.

Le chagrin de l'héroïne :

Tous les poèmes de la région littorale expriment la souffrance à l'extrême. Elle révèle son agitation quand le mariage est retardé, quand le héros ne rentre pas alors même que la confidente réitère que le héros rentrera certainement[163]. Dans le poème ci – dessous (le

162. A. V.Subramaniyam, *Convention and Creativity in Sangham love lyrics*, op. cit., p.45.

163. Rm. Periyakaruppan, *Tradition and Talent in cankam Poetry*, op. cit., p. 158.

Kuṟuntokai, 340), elle souffre et languit à cause de l'absence de son mari. Son coeur séparé de son corps va et vient entre elle et son mari. Elle dit:

" Mon coeur où il a habité
Souffre d'amour intense
Il se souvient et va avec lui
Mais
Si nous nous lamentons sur lui
Il souffre avec nous
Jamais restant d'un côté ou l'autre,
Comme l'arbre *tāḻai* en fleur sur l'océan
Relâche et se serre
Quand le bras mort
Monte et baisse
Avec la crue d'eau"

Le coeur de l'héroïne où siège le héros oscille entre les souvenirs de celui-ci et les lamentations de celle-là. Cette oscillation est caractéristique des souvenirs qu'elle entretient de lui.

On a constaté que le chagrin que subit l'héroïne est insupportable. Ce chagrin la fait accuser les autres ou plutôt se méfier de leur amour et de leur sentiment. Ce poème (290 du *Kuṟuntokai*) reflète son coeur languissant. Elle s'exprime:

" Les gens qui disent
De supporter ce chagrin d'amour.
Ne savent – ils rien d'amour,
Ou
Sont – ils très forts?
Parce que je ne vois pas mon amant et
Avec un coeur plein d'angoisse perçante
Je me réduis, peu à peu, à néant
Comme une écume fine s'est écrasée
Contre les roches
Dans une grande inondation"

L'héroïne qui accuse les gens qui lui ont demandé de ne pas souffrir de l'absence du héros dans le poème précédant (Le *Kuruntokai*, 102) accuse dans le poème suivant son mari pour les mêmes prétextes:

> " Si je pense, mon coeur brûle.
> Si j'essaie de ne pas penser
> Il n' y a pas de moyen de le maîtriser.
> Cet amour me rend misérable,
> Et s'étend vers le ciel
> L'homme que j'ai embrassé
> N'est pas un gentil homme"

Elle a compris les origines de ses souffrances. Elle est constamment tourmentée par le souvenir de son bien aimé. Elle essaie de ne pas penser à lui, mais elle n'y réussit pas. L'homme responsable qui est censé rester toujours aux côtés de sa femme, s'est séparé. Il lui paraît cruel. Le chagrin entre ici dans une phase extrême, les gémissements.

Bien d'autres exemples pourraient être cités ici, où l'héroïne pense que le héros dont le devoir est d'essuyer ses larmes et de la soulager est parti en la faisant souffrir[164]. Dans un autre contexte elle demande à la confidente s'il n' y aurait pas un soir capable de faire souffrir le héros[165]. Le chagrin que lui apporte le soir, à elle seule, est immense, aussi large que la terre[166] ; et les larmes coulent à flots entre ses seins[167]. De temps

---

164. Le *Kuruntokai*, 4.
165. ibid., 330.
166. ibid., 386.

en temps elle regarde le ciel qui, semblable à sa propre angoisse, devient morne au coucher du soleil[168].

La tradition tamoule idéalise les femmes. Nulle mauvaise pensée ne leur est associée. L' homme peut s' égarer; ... mais la femme est faite pour avoir de la peine pour son mari et malgré la souffrance qu'elle éprouve, elle ne lui souhaite que le bien[169] L'homme qui est parti, pour des motifs légitimes, rentrera, à la fin[170]. La période de séparation ne fait qu'intensifier l'amour entre les deux.

Le chagrin du héros:

La littérature *cańkam* est centrée sur la femme. La majorité de poèmes expriment le point de vue de femmes. Cette position centrale se trouve dans tous les poèmes de cette littérature. Il y a seulement trois poèmes où le héros 'parle'. Ce sont les seuls poèmes qui nous aident à comprendre les sentiments du chagrin chez le héros. Le héros *cańkam* est considéré courageux, noble, se concentrant sur le travail entrepris et ne rentrant pas sans l'accomplir. Le chagrin, la souffrance, l'angoisse, les larmes ne sont propres qu'aux femmes. Après tout, il entreprend des voyages pour faire fortune ailleurs afin d'assurer une vie heureuse à sa

---

167. Le *Kuruntokai*, 325.
168. ibid., 310.
169. A.V. Subramaniyam, *Convention and Creativity in Sangham Love Lyrics*, op.cit., p.51.
170. ibid.

femme. Ce n'est pas qu'il oublie sa femme dont il se souvient constamment.

Le poème ci-dessous - Le *Kuṟuntokai,* 376 - exprime son hésitation avant la séparation[171]. Il se dit:

> " En été
> Elle est fraîche,
> Comme le bois de santal
> Qui pousse dans la localité des dieux
> Sur le mont *Potiyai*
> Si difficile d'approche et
> Inconnu aux hommes vivants.
> Dans la saison de rosée,
> Elle participe d'une douce chaleur.
> Comme le coeur d'un lotus,
> Fleurissant dans la lumière faible du soleil,
> Joli et enveloppé
> Comme si les rayons du soleil
> Sont attrapés et cachés dedans"

Elle apporte de la fraîcheur en été et la chaleur en hiver. Il ne veut donc pas se séparer d'elle quelle que soit la saison connaissant bien les difficultés qu'il va subir dans la séparation.

Seul le devoir l'oblige à partir. Là, loin de sa famille il a grande envie de sa femme mais il ne rentre pas pour autant. Dans le poème 128 du *Kuṟuntokai,* il s'adresse à son propre coeur:

171. Selon le *tuṟai* du poème 376 du *Kuṟuntokai.*

" Ô mon coeur
Tu as grande envie d'une fille
Qui est très loin
Et aux côtés de laquelle il est
Difficile de rester.
Comme un vieux héron,
Qui ne peut par voler,
Debout dans les vagues de la mer de l'est
Levant sa tête
Vers un repas
Du poisson *ayirai*
Qu'il ne peut pas procurer
Sur le bord de l'ouest, de la ville Tonti
Du Poraiyan qui possédait les chars forts.
Tu souffres ainsi
Et la souffrance est ton destin"

Il veut toujours rester avec elle. Mais le devoir l'éloigne d'elle. Enfin c'est son destin. Il faut bien qu'il endure la souffrance qui en résulte. La distance physique entre le héros et l'héroïne est aussi grande que celle qui sépare la mer de l'est à la mer de l'ouest.

Ces poèmes nous montrent que le chagrin, l'attente, la souffrance, l'envie sont les mêmes entre le héros et l'héroïne de la région littorale. Cependant les poèmes de l'expression du chagrin du héros sont moins nombreux que ceux de l'expression de l'héroïne. Les poèmes cités nous évoquent que le héros accepte sa séparation, son destin. Mais face à cette séparation l'héroïne proteste, critique, lamente, verse des larmes. Ce qui existe chez l'héroïne, c'est la faible lueur de l'espoir. C'est la seule

source du courage qui la fait vivre[172]. Très loin dans l'espace, il est pourtant très proche de l'héroïne. Elle dit:

" Même s'il est dans un lieu
Très éloigné
Il est très proche
Ici
Dans mon coeur"[173]

6. La Séparation (pālai) :

La séparation est l'élément prédominant de la poésie de la région aride. Elle se présente sous plusieurs formes: la séparation du héros de l'héroïne pour chercher la fortune, et la fugue amoureuse du héros et de l'héroïne. On y ajoute les remords, les craintes et les chagrins provoqués par la séparation, les efforts de la confidente pour dissuader le héros de partir, la recherche des amoureux par la mère et la mère adoptive de l'héroïne, les complaintes de la mère et la mère adoptive après l'enlèvement de l'héroïne, la peur des amoureux que les parents de l'héroïne pourraient les surprendre et les séparer, et les observations des passagers pendant leur fuite.

La séparation est provisoire soit dans la fugue amoureuse soit dans l'acquisition de la fortune.

172. Le *Kuṟuntokai*, 341
173. ibid., 228

Il y a une différence entre les concepts de la séparation dans les régions pastorale, riveraine, littorale et aride.

1. Dans les régions pastorale, littorale et aride, la séparation du héros est basée sur des raisons légitimes. Mais dans la région riveraine, elle résulte dévergondage illicite.
2. Dans la région aride, l'amour sincère est l'intention du départ du héros. Avec la connaissance absolue et parfois avec la permission de la confidente ou de l'héroïne, le héros part pour chercher la fortune pour le mariage.
3. L'héroïne séparée, de la région aride / pastorale / littorale n'éprouve pas de l'amertume envers son mari car il la quitte par l'obligation. En revanche, l'héroïne de la région riveraine maudit son mari qui a préféré la compagnie de la courtisane.
4. La région aride symbolise la séparation longue pour chercher la fortune. L'héroïne est tourmentée par l'angoisse de la séparation qui accentue l'élément de peur et d'inquiétude. Entre ces trois régions - aride, pastorale, littorale - la durée de séparation est progressive, tout comme le danger et le chagrin[174].

Dans la région aride la fugue amoureuse a lieu avant le mariage et la séparation pour chercher la fortune après le mariage.

174. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op. cit., p.83

La région aride :

Les Tamouls ont la réputation de faire s'épanouir la poésie dans le désert sans en être eux-mêmes les habitants, car il n'y avait en fait aucun désert sablonneux au Tamiḻnāṭu[175]. La région qui s'étend entre les régions montagneuse et pastorale (et les forêts adjacentes) deviendra sèche et brûlante, comme un désert à l'été. Auparavant, on supposait que la région la plus tortueuse se trouvait à côté du Tamiḻnāṭu, au nord. Cette région avait été utilisée comme route commerciale par les commerçants et les négociants tamouls[176]. En réalité, dans les limites du Tamiḻnāṭu il n'y a pas de désert mais dans beaucoup de poèmes de la région aride, il y a des références où le héros traverse le désert, hors de sa frontière du nord, le Vēṅkaṭam.

Au *pālai* sont associés l'été et la saison de neige et la partie du jour qui lui associé est le midi.

Les habitants de la région aride :

Les commerçants des régions - montagneuse, pastorale, riveraine, littorale - voyagent beaucoup. Ce sont des riches qui passent d'une région à l'autre, y compris la région aride. L'été sévère laisse la région aride sans eau et l'agriculture va en pâtir. La vie y est misérable et les habitants souffrent de la pénurie et du manque de travail.

---

175. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op. cit., p.115.

176. P.T. Srinivas Iyengar, *History of the Tamils*, New Delhi, Asian Educational Services, 1982, p.141.

Alors, les habitants de cette région vivent à l'aide des produits de consommation pillés aux voyageurs ou de la richesse volée dans les villages à côté[177]. Leur profession principale est faire la guerre, marauder et voler au grand chemin.

Les poèmes des régions montagneuse, pastorale, riveraine et littorale présentent la vie des habitants de la région respective, leur culture, leur habitation etc. En bref, chaque région présente son propre héros et héroïne exerçant le métier prédominant de cette région. Par rapport aux habitants des autres régions, les gens qui appartiennent à la région aride sont originaires de la région montagneuse[178].

La séparation et la région aride :

La nature présentée dans la région aride inspire la terreur et la désolation. Le soleil jette ses rayons brûlants comme un souverain cruel, les étangs et les autres lieux d'eau sont si secs que même les oiseaux et les animaux souffrent de rigueurs indescriptibles. Les arbres et les plantes sont tous brûlés par la chaleur. Les feuilles sont sèches et dépourvues de leurs luxuriances. Il n'y a aucune ombre sous laquelle les

177. Dr R.K. Nāgu, *Pālaittiṇai in Sangam Literature,* Madras, Aniyakam, 1981p.6.

178. V.Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.113. . V.Sp. Manickam est inspiré de cette supposition, que la région aride est la conséquence de la sécheresse des régions montagneuse et pastorale. Il ajoute que puisqu'il n'y a pas la répartition de l'espace à la région aride, personne peut être l'habitant propre de désert et c'est pourquoi les habitants de désert ne trouvent pas les rôles du héros, et de l'héroïne à *akattiṇai* et de plus aucune partie de désert est considérée le lieu de rencontre des amoureux. Voilà pourquoi l'aspect d'amour de la région aride traite la séparation des amoureux des quatre régions.

voyageurs épuisés, pourraient se reposer ou une flaque d'eau pour étancher leur soif. Il n'y a même pas de fondrière dans les étangs mais seulement la poussière. Partout des mirages attirent les animaux assoiffés et les trompent[179]. Ces données de base font l'arrière-plan de la séparation- la phase de l'amour associée à la région aride. On traite deux éléments constitutifs de la séparation : la fugue amoureuse et la séparation pour chercher la fortune.

Le héros et l'héroïne savent bien les dangers de la rêgion aride: les voleurs, les animaux, la solitude, la chaleur etc. Ils veulent être ensemble à vie et alors ils entreprennent la fugue amoureuse pour se marier.

La séparation après le mariage est beaucoup plus redoutable. L'héroïne connaît déjà les dangers de la région aride parce qu'elle les a éprouvés elle - même quand elle a fait la fugue amoureuse avec le héros. Elle les lui explique et lui prie de ne pas aller faire le commerce. Mais lui, il comprend le besoin d'aller chercher sa fortune et entreprend le voyage. Il traverse une région pleine de voleurs dont la profession est de tuer les commerçants et de voler les caravanes qui traversent ces étendues abandonnées[180].

---

179. Dr. R.K. Nagu, *Pālaittiṇai in Sangam Literature*, op. cit., p.7

180. Xavier S. Thani Nayagam, *Landscape and Poetry*, op. cit., p.117.

La fugue amoureuse :

La fugue amoureuse est le dernier épisode de l'amour clandestin. Elle met fin à la vie clandestine des amoureux et prépare la voie à la vie mariée. Le héros entreprend la fugue amoureuse avec elle quand elle veut rester toujours avec lui ou quand elle a peur de la séparation ou quand elle a peur des commérages ou quand il y a des obstacles pour la rencontre.

Les parents de l'héroïne limitent les mouvements de l'héroïne considérablement et ils lui conseillent de ne pas dépasser les frontières de la maison parce qu'ils ont peur des commérages qui circulent autour. Une telle restriction entraîne des souffrances indescriptibles au héros et à l'héroïne. A cela s'ajoute la demande en mariage de l'héroïne par un concurrent. Les parents de l'héroïne qui ne savent rien de l'amour de l'héroïne accueillent les propositions de l'autre. Tous ces éléments forcent la confidente de prendre des initiatives favorables aux amoureux[181]. C'est la confidente qui propose la fugue parce qu'elle connaît le cœur de l'héroïne[182].

La confidente et les amoureux ont peur des parents de l'héroïne (parce qu'ils pensent que les parents n'accepteront pas leur amour) et ils ne leur font pas part de leur amour. Le temps passe vite et les parents

---

181. Dr. R.K. Nagu, *Pālaittiṇai in Sangam Literature*, op. cit., p. 16.
182. V. Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.55

de l'héroïne commencent à chercher un mari pour leur fille. Les amoureux n'essaient pas de convaincre leurs parents en disant la vérité[183]. Alors ils n'ont pas d'autres moyens que de choisir la fugue. La confidente leur conseille donc la fugue pour sauvegarder la chasteté de l'héroïne et pour mettre fin à la solitude et aux souffrances de l'héroïne[184].

La fuite peut se passer dans toutes les saisons de l'année mais quand on fait la description de la fugue de façon simple (comme si elle se passait dans toutes les saisons) il cesse d'être la littérature. La fugue amoureuse est le seul fait qui se passe dans la vie réelle et tout le reste sert d'arrière plan (le désert, le midi, le soleil brillant, le manque d'eau etc.). Tous ces artifices littéraires sont crées par les poètes avec le but évident de fournir le plaisir esthétique aux lecteurs[185].

Le poème 262 du *Kuṟuntokai* présente la confidente où elle explique à l'héroïne ce qu'elle doit faire face aux commérages, à la solitude etc. Elle dit:

« Que les commérages se répandent dans le village!
Que les rues chuchotent !
Que la mère sans bonté
Qui tourmente implacablement,
Reste chez elle seule !
C'est ma décision :

---

183. V. Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.56.

184. Dr R.K. Nagu, *Pālaittiṇai in Sangam Literature*, op. cit., p. 17.

185. Rm. Periyakaruppan, *Tradition and Talent in Cankam Poetry*, op. cit., p. 179

Toi, avec les dents pareilles aux épines,
Qui ont mangé la groseille à maquereau,
Dois boire de l'eau
Qui restait dans les mares
Formées par les empreintes de pas
Des éléphants gigantesques.
Les mares qui paraissent aux
Divisions par planches
Dans les champs de canne à sucre;
Il faut boire avec lui,
Dans la région éloignée
Au pied des montagnes élevées,
Qui touchent le ciel ».

La confidente qui analyse la situation, conseille à l'héroïne de s'enfuir avec le héros. Quand ils s'enfuissent, ils passent par la région aride, pleine de dangers ; mais la confidente préfère que l'héroïne passe par la région aride que de rester chez elle supportant les commérages et les chuchotements.

Dans le poème ci-dessous (Le *Kuṟuntokai* 388), la confidente s'adresse au héros au sujet de la fugue. On y voit encore une image terrible de la région aride.

" Même battu par le vent de l'ouest
Le lis ne se fane pas,
Avec sa couche de pétales et
De l'eau retenue dans la racine.
Dans la région aride,
Les éléphants ne possédaient même pas la force
Pour casser les branches sèches
Qui paraissent aux plusieurs charrettes.
Des marchands de sel,
Tous en rang avec les bœufs
Qui luttent avec les jougs
Qui sont comme les frondes
Croisent les trompes

Et souffrent.
Mais si elle vous accompagne
Même la région aride sera douce"

Ce poème expose deux images, d'abord le lis qui signifie l'héroïne qui ne peut pas être touchée par les éléments extérieurs (peut -être les commérages et aussi la demande concurrente en mariage de l'héroïne par un autre) ; puis les bœufs luttant avec les jougs qui signifient une fois de plus les forces extérieures qui écrasent soit le héros soit l'héroïne.

La disparition de l'héroïne suscite la confusion chez ses parents. Il en résulte les sentiments désolés de la mère, ses inquiétudes, ses lamentations, son attitude de maudire le destin.[186]

La nostalgie prédomine dans les scènes où la mère se rappelle la vie heureuse que sa fille a passée chez elle et le chemin dangereux qu'elle traverse maintenant avec le héros. Même à ce moment la mère ne hait pas sa fille ou ne la critique pas mais elle cherche à la retrouver. Sa fille lui manque et elle commence à gémir. Ci-dessous (Le *Kuṟuntokai* 356) elle nous explique la tendresse de sa fille.

"Ma jeune fille,
Portant les petits bracelets taillés
Est tendre comme le bouton.
Elle ne mangera même pas
Le riz gonflé, mêlé au lait
Dans un bol d'or pur

186. Dr R. K. Nagu, *Pālaittiṇai in Sangam Literature*, op. cit., p.22.

Disant que c'est trop.
Mais maintenant,
Sous sa protection,
Lui portant le bracelet de cheville du guerrier,
Elle boit de l'eau chaude et boueuse
De la source séchée et ratatinée
Traversant vite les régions
Qui offrent peu d'abri et
Point d'eau !
Comment obtiendrait-t-elle les forces ?"

La mère connaît bien la région que sa fille et son bien-aimé traversent quand ils s'enfuient. Donc la description parfaite de la région aride ajoute d'une part à la souffrance de l'héroïne et d'autre part à celle de sa mère. De plus elle met en contraste sa vie enfantine et sa vie amoureuse ; enfin elle s'est émerveillée de l'énergie qui l'a poussé de se séparer de sa famille et de partir avec son héros.

Durant la fugue amoureuse, la mère ne reste pas tranquille mais elle se met à chercher sa fille et son bien-aimé. Elle passe par la route empruntée par les deux. Ne les trouvant pas assez facilement elle continue à chercher. Le poème 44 du *Kuruntokai* explique bien cette situation.

"Mes jambes sont lasses et
Ne marchent pas vite,
Mes yeux ont regardé plusieurs fois partout,
Et ont perdu ses lustres.
Il y a autant d'autres couples dans cette région,
Plus que toutes les étoiles
Au ciel large et noir"

Il y a tant de couples dans cette région mais elle ne trouve pas sa fille. Elle est inquiète et se lamente. Même si la perte de sa fille provoque la peine, elle ne la maudit pas; par contre elle la bénit et veut qu'il y ait de la pluie ce jour là dans la région où passent les deux. Elle dit dans le poème 378 du *Kuṟuntokai*:

> "La fille innocente et brune et
> Le jeune homme possédant
> La lance longue, le bout poli,
> Nous ont quittés,
> La région où ils passent
> Puisse-t-elle recevoir la pluie fraîche
> Aujourd' hui,
> Au sentier étroit près des montagnes,
> Dans l'endroit où le sable est répandu autour,
> Sous l'arbre ombragé
> Où le soleil ne brille pas".

La pluie peut résoudre les besoins de désert. Il deviendra frais et vif et en réalité perdra son caractère sec. La mère a compris qu'ils sont passés par le désert et elle veut qu'il y ait de la pluie, de l'ombre, et un lieu sablonneux pour le couple s'enfuyant pour qu'ils puissent s'y reposer[187].

La séparation pour la fortune :

Le mariage se passe bien. Le héros et l'héroïne s'unissent avec leur famille. La vie conjugale s'annonce heureuse. Le temps s'écoule et le héros comprend la nécessité de la fortune et il commence à organiser son départ.

---

187. M. Shanmugam Pilai, David E. Ludden, *Kuruntokai*, op. cit., p.367.

L'héroïne, quand elle comprend son projet, devient très perturbée, parce qu'elle connaît la région qu'il doit traverser. Elle ne veut pas qu'il quitte et le supplie de ne pas partir. Ses prières le dérangent beaucoup et il hésite. Il y a un conflit entre son amour pour l'héroïne et son intérêt d'ordre matériel.

Alors il y a un retard. L'héroïne qui n'est pas contente de son départ pense que les hommes donnent beaucoup plus d'importance à la fortune qu'aux plaisirs de ce monde. Dans le poème 174 du *Kuṟuntokai* elle s'explique à son amie à propos de l'attitude des hommes.

"Il m'a quitté
Pour chercher la fortune,
Sachant bien
Les difficultés de traverser cette région.
Dans le désert isolé
Abandonné par la pluie,
Où le fruit épineux et fourchu
De *kaḷḷi* [188] crève avec le son grave
Et fait fuir en effrayant
Le couple de pigeons
Aux plumes denses et douces.
Sans doute,
Les hommes se soucient de la richesse.
Personne ne s'intéresse point à la bonté."

Tous les deux - l'héroïne et la confidente - comprennent le besoin de la richesse. Mais, en même temps, l'héroïne est très soucieuse de la présence physique de son mari. Les dangers de la région aride la

---

188. Une sorte d'arbrisseau laiteux dont le nom scientifique est euphorbia tiroucalli.

font s'inquiéter. Mais à la fin de ce poème nous trouvons que l'héroïne se console dans sa désolation.

Dans le poème suivant (Le *Kuṟuntokai* 135) la confidente la console en lui disant la vérité sur la mondaine et les devoirs des hommes et des femmes.

" Ne pleure pas mon amie.
Cet homme m'a dit,
Le travail est la vie aux hommes
Et aux femmes aux les fronts éclatants,
Qui restent chez - elles,
Leurs hommes sont leurs vies.
Tel homme dispensera avec
Les pensées de partir"

La séparation provoque autant de souffrances que le départ de son mari. La confidente souffre aussi autant parce qu'elle ne peut pas supporter le chagrin de son amie. Les souffrances ne servent à rien parce qu'il faut accepter la réalité. Le poème 224 du *Kuṟuntokai* explique cette situation.

" Je ne peux pas le supporter,
Comme un sourd-muet,
Dans la nuit
Qui regarde la misère
De la vache fauve
Tombée dans le puits,
Mon angoisse pour la souffrance de mon amie
Est pire que ma propre souffrance
Quand je pense à la méchanceté de cet homme,
Qui est descendu dans les rues longues
Et bifurquées
Avec les arbres *yā* et
Plein de dangers "

L'impuissance de l'héroïne devant son destin est bien explicite dans ce poème. Comme la vache qui souffre, l'héroïne souffre aussi. À son tour la confidente se lamente des lamentations de son amie.

Pour sa part le héros pense toujours à sa femme. Selon les normes traditionnelles, il ne peut pas se lamenter. Mais, il pense de temps en temps à sa femme, à sa délicatesse et à sa tendresse. Sa femme qui le troublait dans la pensée, commence à le troubler même dans son rêve. Dans le poème ci-dessous (147 du *Kuṟuntokai*) il s'adresse au rêve qui lui a apporté sa femme.

> " O rêve !
> Aujourd' hui tu m'as réveillé
> Du sommeil doux,
> Il me semblait
> Tu m'avais apporté la fille innocente
> Avec les bijoux excellents et
> Le corps de joli brun,
> Avec les poils sur sa peau
> Comme les fleurs courbées au printemps;
> Ceux qui sont séparés de leurs amantes
> Ne te grondent pas pour cela "

La mission est accomplie. Il rentre avec plaisir. Cette nouvelle est bien reçue par la confidente et elle partage cette nouvelle avec son amie intime. Son retour met un point final aux souffrances de l'héroïne. Dans le poème suivant (215 du *Kuṟuntokai*) la confidente partage la nouvelle :

« Mon amie !
Tes souffrances vont disparaître peu à peu,
Même le soleil éclatant disparaît
Entre les montagnes élevées.
Réjouis-toi, parce qu'il viendra aujourd'hui,
Notre homme qui a traversé
La région aride
Près des versants longs de montagnes
Où les éléphants mâles
Avec les défenses luisantes
Remuent les mares
Sans eau et desséchées
Et
Caressent les femelles
Près des petites roches
Les protégeant des tigres
Grands et féroces
Avec les rayures courbées »

7. L'amour excessif (*peruntiṇai*) :

Peruntiṇai, dont le sens littéral est l'amour excessif, est un aspect de l'amour prédominant dans toutes les régions[189] - montagneuse, pastorale, riveraine, littorale, aride. Alors l'espace et le temps prescrits ne conviennent pas à cet aspect de l'amour, selon la convention littéraire.

Dans ce cas particulier, l'impossibilité de trouver satisfaction aboutit aux attitudes aberrantes : Il en existe quatre dans *peruntiṇai* [190]. Ce sont :

1. la montée réelle sur le cheval en bois fait de branchages pointus et acérés du palmier,

189. Xavier S.Thani Nayagam, *Landscape and Poetry,* op.cit., p. 86, 90
190. Le *Tolkāppiyam,* Poruḷatikāram, sūtra 54.

2. la perte de la jeunesse,
3. la passion hors de la consolation,
4. L'acte audacieux de l'héroïne passionnée.

Ces sont des attitudes qui ne sont qu'une extension de l'amour mutuel où l'on trouve la frustration sexuelle chez l'héroïne et le héros.

Etre dégoûté des objets du plaisir, exprimer des lamentations, retrouver les fautes des autres, souffrir de faim, de la pâleur, prendre de moins en moins de nourriture, maigrir, ne pas dormir, confondre le rêve avec la réalité, considérer l'expression du héros comme mensonge, dire le mensonge comme la vérité, douter des remarques du héros, se réjouir de regarder les parents du héros, maudire la vertu avec la souffrance, comparer toutes les choses avec le héros ou l' héroïne, voir son mari dans son fils, se réjouir en écoutant le nom du héros, se troubler le cœur, ce sont autant de comportements de quelqu'un qui est touché par l' amour excessif[191].

Toutes les situations de l'amour excessif font parties de l'amour conjugal avec un peu de sévérité, mais il faut dire qu'on n'y trouve pas de violence ou de force physique[192].

---

191. Le *Tolkāppiyam*, Porulatikāram, sūtra 266.
192. V.Sp. Manickam. *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.140.

La montée sur le cheval en bois fait de branchages pointus et acérés du palmier :

Monter sur le cheval en bois fait de branchages pointus et acérés du palmier est considéré comme un acte dégradant et honteux parce que le héros aura recours à cet acte si la passion d'amour dépasse les limites[193].

Selon la tradition littéraire tamoule il y a une différence entre la montée réelle au cheval et le discours que tient le héros[194]. Le héros prie la confidente d'organiser la rencontre avec l'héroïne mais elle n'accepte pas de le faire. Elle veut qu'il prenne des initiatives pour le mariage. De l'autre côté le héros veut continuer la vie clandestine et il n'est pas touché par les commérages qui se répandent autour et il menace la confidente qu'il va monter le cheval du palmier. Cette menace est traitée dans la section d' *aintiṇai* d' *akattiṇai*. Malgré sa menace, de temps en temps, il y a des situations où la confidente ne cède pas à ses demandes et il entreprend de monter réellement au cheval en bois fait de branchages pointus et acérés du palmier pour atteindre son but[195].

---

193. Le *Kuruntokai*, 17.
194. Le *Tolkāppiyam*, Poruḷatikāram, sūtra 54, 109.
195. T. Vasanthal, *Tamiḻilakkiyattil akapporuḷ marapukaḷ*, Madras, University of Madras, 1990, pp. 200 – 204.

Cette menace incitera la confidente à organiser plus de rencontres craignant qu'il aura vraiment recours à cette coutume dégradante, révélant la relation clandestine au public[196].

Dans le poème 17 du *Kuṟuntokai* on fait une description des hommes qui montent le cheval du palmier :

> Quand l'amour est trop mûr,
> Les hommes montent
> Le bois fait de branchages pointus
> Et acérés du palmier
> Considérant qu'il est le cheval,
> Et portent les guirlandes des boutons d' *erukkam*[197]
> Comme si elles étaient des fleurs,
> Et écoutent les cris perçants
> Des gens qui les regardent dans les rues
> Et les pires.

C'est un poème qui explique la nature des hommes aux prises avec l'amour extrême. Le poème se termine par l'allusion à la mort à cause de la destruction physique résultant de la conduite du cheval[198].

La perte de la jeunesse :

La perte de la jeunesse se passe dans la vie mariée du héros et de l'héroïne. Le héros quitte sa femme pour gagner la richesse. D'ailleurs le plaisir sexuel et l'accumulation de la fortune s'harmonisent rarement. Le

196. Kamil V. Zvelebil, *Literary conventions of Akam Poetry*, Madras, Institute of Asian Studies, 1983, p. 22.

197. Elle est propre au Dieu Civā, le Dieu de destruction dans la mythologie hindoue. On en met une au cou des condamnés à mort avant l'exécution ou à l'homme qui est mort sans se marier.

198. Dr U. Ve. Cāminātaiyar, *Kuṟuntokai*, op. cit., p. 45.

héros peut gagner la fortune quand il est jeune mais c'est la jeunesse qui est nécessaire pour le contentement des sens. De plus c'est une réalité biologique que la vigueur sexuelle de la femme est plus courte que celle de l'homme. C'est pourquoi l'héroïne de la littérature *akam* exprime le désir ardent pour l'union physique, de rester toujours avec son mari et de ne pas consentir au départ de son mari.

Ce héros, durant sa séparation pour la richesse ne pense pas à sa femme, à la perte de la jeunesse de sa femme et à soi-même jusqu'à l'accomplissement de son devoir. On dit qu'il a transgressé le principe sain prescrit par l'amour d'*aintiṇai* [199] parce que le plaisir sexuel est la partie la plus importante de mariage.

Le poème 27 du *Kuṟuntokai* présente l'héroïne qui s'est séparée du héros :

> « Le lait doux de la bonne vache,
> Ni bu par le veau
> Ni reçu dans un seau
> Coule inutile sur la terre.
> Comme cela
> La beauté de mon corps brun
> Avec les taches rousses sur la vulve
> Ne me sert pas
> Ni mon amant
> Mais
> Doit être dénaturée par la pâleur »

L'héroïne veut que ses besoins physiques soient satisfaits mais ils ne sont pas satisfaits. Elle exprime alors sa frustration sexuelle. Son

---

199. V. Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op.cit., p. 145.

physique manifeste la pâleur - la marque du besoin sexuel. La jeunesse, la vigueur physique, elle les perd à cause de l'absence de son mari.

La passion hors de la consolation :

Cet aspect de l'amour excessif exprime bien que *peruntiṇai* et *aintiṇai* sont très liés et la ligne de démarcation entre ses deux aspects est fragile. Une différence très évidente entre ces deux réside dans le contrôle de la part de l'héroïne : l'héroïne d' *aintiṇai*, bien qu'inconsolable peut trouver un réconfort de temps en temps, ce qui n'est pas le cas de l'héroïne de *peruntiṇai* [200] qui symbolise l'immodestie feminine[201]. Tel était le cas de poème (Le *Kuṟuntokai*, 28) suivant:

" Ces villageois dorment
Ignorants de ma condition de féru d'amour,
Pourrais – je les battre
Ou les attaquer
Ou bien pousser un cri perçant
Oh ! Et Ah !
Je ne sais vraiment que faire
Et ne peut pas décider :
Tandis que le vent tourbillonnant et chaud
Du sud
Me tourmente beaucoup "

Elle est seule dans la nuit et les villageois dorment. Le vent du sud souffle doucement augmentant le besoin physique. Alors elle ne peut supporter ni sa solitude ni le calme et la paix qui existent dans le village.

---

200. V.Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., pp. 46-147.
201. ibid.

La réaction est extrême. Elle dépasse les limites modestes de la femme conventionnelle et s'apprête à attaquer les villageois qui ne considèrent pas son besoin sexuel et même à jeter des cris perçants.

La société ancienne tamoule ne voit pas cet événement sérieusement mais elle montre sa sympathie envers cette femme dont le mari est parti sans satisfaire l'appétit sexuel de cette femme[202].

L'acte audacieux de l'héroïne passionnée :

Selon la tradition tamoule la femme n'accompagne jamais son mari quand il va faire la guerre ou chercher la fortune. La femme attend toujours le retour de son mari et elle n'entreprend jamais sa poursuite. Cependant le *peruntiṇai* traite du passage de l'héroïne à l'endroit où travaille le héros avec l'intention d'assouvir ses propres passions[203]. Le poème 31 du *Kuṟuntokai* explique bien cet aspect de l'amour excessif.

> " J'ai cherché
> Mon homme de haute naissance
> À la fête des guerriers
> Et parmi les danses des filles,
> Mais je ne l'ai pas trouvé.
> Maintenant,
> Même moi,
> Je suis une danseuse,
> Et mon roi,

---

202. V.Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p.148.

203. ibid.

Qui a fait ces bracelets,
Taillés dans la conque brillante,
Glissent de mes mains,
Lui aussi est un danseur "

Les cinq premières lignes de ce poème évoquent la recherche du héros par l'héroïne. Elle ne le trouve pas mais elle continue de le chercher.

La littérature *akattiṇai* ne traite que de l'amour conjugal, mutuel, spontané et non pas la violence dans l'amour. En dehors de quelques rares cas extrêmes, tous les poèmes traitent la félicité conjugale des amoureux. Le but de l'évocation de ces thèmes extraordinaires est de montrer en plein relief l'importance de la valeur de l'union *sexuelle*[204].

---

204. V.Sp. Manickam, *The Tamil Concept of Love*, op. cit., p. 148.

Chapitre III

CHAPITRE III

ÉCARTS

Quand on étudie de près le concept de l'amour dans la littérature *cankam* et le concept de l'amour dans la littérature courtoise, ce qui nous frappe d'amblée c'est l'écart dans leur formulation.

Pour l'amour de la période *cankam* et celui de l'amour médiéval en France, il n'y a pas de documentation historique tangible. Peut-être que la manifestation de l'amour ait été identique partout dans le monde. La comparaison qui nous intéresse tient surtout a sa formulation littéraire et esthétique.

A ce niveau là l'écart que nous avons mentionné ci-haut est évidemment considérable. Le thème préféré chez les poètes courtois est l'amour plus ou moins désincarné.

Nous sommes frappés également par le caractère extraconjugal de l'amour. Il ne s'agit pas d'un sentiment qui lie un jeune homme et une jeune fille qui tombent amoureux l'un de l'autre pour la première fois. Dans l'amour courtois l'objet aimé du jeune homme est souvent une femme déjà mariée. Par conséquent dans cette relation la fidélité conjugale est exclue. Le devoir des époux n'entre pas en ligne de conte.

Ce ne veut pas dire autant que l'amant et l'amante cherchent une satisfaction charnelle ni qu'ils se livrent à des jeux érotiques.

Un autre trait particulier de cet amour, c'est le statut social des amantes. Dans la poésie courtoise, on chante de préférence de l'amour qui lie deux êtres d'un statut social très élevé : les nobles, les princes etc.

Dans la littérature tamoule par contre l'objet de la poésie est l'amour entre deux êtres du même statut social, pas nécessairement d'un statut social très élevé.

Un troisième trait important qui souligne l'écart entre la littérature tamoule et la littérature courtoise est le suivant. Dans la littérature tamoule l'amour débouche sur le mariage qui constitue sa fin naturelle et logique.

Par contre dans l'amour courtois il s'agit d'un amour extraconjugal. Le mariage ne sera jamais évoqué. En effet l'amour tamoul naît avant le mariage alors que l'amour naît après le mariage dans la littérature courtoise. Le personnage masculin tel qu'il est présenté dans l'amour courtois n'est jamais le mari. Celui ci est toujours absent dans cette représentation d'amour.

Ce trait pourrait choquer le lecteur tamoul. Cela ne veut nullement dire que l'adultère n'existe pas dans la littérature *caṅkam*. Le concubinage semble avoir été monnaie courante a cette époque.

Il faut constater également que dans l'amour courtois il n'y a pas d'assouvissement des instincts sexuels mais dans l'amour *caṅkam*, c'est plutôt l'assouvissement qui est mis en relief.

Dans la littérature courtoise, l'expression de l'amour procède d'un personnage masculin ayant pour objet la femme aimée. Dans la littérature *caṅkam*, la plupart du temps les poètes s'attachent à évoquer l'état d'âme de la femme de l'amour. L'expression en découle des personnages féminins.

Chapitre IV

CHAPITRE IV

RESSEMBLANCES

Cependant dans la représentation de l'amour dans les deux littératures il y a un certain nombre d'éléments qui sont incontournables. La nature, l'éloignement, le lyrisme, l'éthique de l'amour etc.

La nature dans la poésie amoureuse :

L'extériorisation des sentiments abstraits comme l'amour nécessite des objets concrets. L'expression de l'amour est souvent associée à la description de la nature dans toute la littérature mondiale y compris la littérature courtoise et la littérature *caṅkam*. Cette association est possible parce qu'il existe un rapport inné entre les sentiments humains et les éléments ou les aspects de la nature. Les poètes de la littérature *caṅkam* ont observé que les sentiments humains sont influencés par les phénomènes de la nature[1]. Ces éléments de la nature sont utilisés d'un point de vue métaphorique dans les poèmes d'*akam*. Toute la littérature *akam* est basée sur la division géographique de la nature et chaque division géographique est prédominée par un sentiment amoureux[2]. En outre le thème (*uripporuḷ*) de chaque poème d'akam est aidé par la

1. M.Varadərajan, *The Treatment of Nature in Sangam Literature*, op. cit., p.3.
2. Voir le Chapitre II

présence d'un certain lieu où se déroule l'action de ce thème, d'un certain temps d'une année et d'une journée (*mutalporuḷ*) et les objets de l'environnement de cet événement (*karupporuḷ*).

La présence de ces trois éléments - le thème, l'espace et le temps, les objets de l'environnement - complète le poème d'*akam*. Alors il existe un mélange parfait de la passion humaine avec les éléments de la nature dans la poésie *akam*. C'est alors la convention de la littérature *akam* prescrit pour le thème du commencement de l'amour, l'espace de la région montagneuse et le temps du minuit de la saison pluvieuse, les animaux et les arbres qui se trouvent dans la région montagneuse pour les objets de l'environnement et ainsi de suite pour les autres thèmes de l'amour.

Cette convention a été suivie par tous les poètes de la littérature *akam*. Voilà pourquoi la liberté de choisir le temps le lieu ou certains éléments de la nature pour un certain thème d'amour est restreinte. En outre il n'est pas permis de mélanger le lieu ou le temps d'un certain thème avec celui de l'autre. Mais cette limitation n'a aucun sens dans le contexte de la littérature courtoise où la liberté prédomine.

Cependant quelques aspects de la nature comme le soir se ressemble dans les deux littératures. Dans son poème Sérénade, Guiraut Riquier utilise le refrain :

> "Jour, bien croissez à mon dam,
> Du soir
> Me tuera le long espoir. "

Ce refrain nous indique la souffrance qu'apporte le soir pour le poète. Cette idée de considérer un élément de la nature - le soir comme la source de la souffrance se retrouve dans la littérature tamoule. On y considère que le soir apporte de l'affliction aux amants séparés[3].

L'héroïne pense que le héros rentrera le soir parce que le soir sera le même, même dans la région où son héros est allé trouver de l'argent. Et elle espère que ce soir lui rappellera le chagrin provoqué par la séparation.

Le chagrin qu'apporte le soir, le long espoir de rencontrer son bien–aimé etc., restent les mêmes dans ces deux littératures. Dans ce contexte, le *Kuṟuntokai* décrit le soir comme le soir désolant[4] le soir plein de souffrance et de détresse[5], le soir plein d'angoisse et de désespoir[6].

---

3. Xavier S.Thani Nayagam, *Landscape and Poetry,* op. cit., p.103.
4. Le *Kuṟuntokai,* 172
5. ibid., 352
6. ibid., 391

Dans ces deux littératures le soir signifie l'espoir de la rentrée de l'être aimé. Mais cet espoir ne se réalisera pas dans les deux littératures. Alors ce soir tue le poète dans le contexte français et dans le contexte tamoul il est accompagné, du désespoir, de l'angoisse et de la souffrance.

Une approche bakhtinienne pourrait nous révéler un autre aspect de la poésie amoureuse dans les deux littératures. C'est la façon de mélanger la dimension spatio-temporelle.

Nous pouvons introduire ici la notion de chronotope que définit Bakhtine dans *Esthétique et Théorie du Roman,* « Le processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle, a été complexe et intermittent. On assimilait certains aspects du temps et de l'espace, accessibles à tel stade historique de l'évolution humaine, et l'on élaborait, dans les méthodes des genres correspondants, des procèdes pour refléter et traiter dans l'art littéraire des côtés connus de la réalité.

Nous appellerons *chronotope,* ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous

importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu de la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire.

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une

grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle. » 7

Il est vrai que la notion de chronotope est appliquée par Bakhtine de préférence au genre romanesque, il n'est pas exclu de s'en servir dans l'étude de la poésie, comme on en a fait dans le cas de W. H. Auden[8].

Dans la poésie courtoise ainsi que dans celle de *cankam*, l'indication temporelle renvoie aux saisons de l'année décrites par les changements atmosphériques.

Les jours longs du mois de mai plaisent au poète courtois Jaufré Rudel et l'hiver est la saison la plus dêplaisante pour lui. L'influence spatio-temporelle sur la pensée du poète est bien évidente dans le poème ("Amour lointain") suivant :

" Lorsque les jours sont longs en mai
Me plait le doux chant d'oiseaux lointains,
Et quand je suis parti de là
Me souvient d'un amour lointain ;
Lors m'en vais si morne et pensif
Que ni chants, ni fleurs d'aubépines
Ne me plaisent plus qu'un hiver gelé. "

---

7. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp 237- 238)

8. Alexandra N. Leontieva, *The Chronotope of W. H. Auden's Poetry: A Bakhtinian Approach*, (Unpublished research paper), Norway, University of Bergen, Department of English, June 1996.

Les mêmes éléments spatio-temporels de l'hiver et la neige et le doux temps de mai se retrouvent aussi dans les autres poèmes courtois. Ci-dessous se trouve le poème 'Je ne vois luir le soleil…' de Bernard de Ventadour.

> "…Les prés me semblent verts et vermeils
> De même qu'au doux temps de mai
> Tant me tient l'amour joyeux et gai,
> La neige m'est fleur blanche et vermeille
> Et l'hiver m'est fête de mai,
> Que la plus noble et la plus gaie
> M'a promis de m'octroyer son amour,
> Si encore elle ne me l'a ôté…"

L'effet spatio-temporel sur l'imagination compositionnelle du poète s'explique encore dans le poème suivant de Cercamon (' Quand la douce brise s'aigrit…') :

> " Quand la douce brise s'aigrit,
> Que les feuilles tombent des branches,
> Que l'oiseau change de langage,
> Je soupire et chante d'Amour… "

Chez Cercamon le soupir et la chanson d'amour se révèlent surtout dans une saison plus parfaite pour la création poétique, quand les feuilles tombent des branches.

Cependant l'indication spatiale est plus particulièrement marquée dans la poésie de *caṅkam*. Comme nous avons vu plus haut, c'est à partir des lieux que se développe l'imagination poétique mais à chaque lieu est assigné une saison particulière et une étape particulière de la journée.

Tiṉai	**La saison**	**La partie du jour**
kuṟiñci	la saison froide et la saison de rosée	minuit
mullai	la saison pluvieuse	le soir
marutam	toutes les saisons	l'aube
neytal	toutes les saisons	le petit matin
pālai	L'été, la saison postérieure de neige	le coucher du soleil, midi

Ce qui révèle chez les poètes tamouls, un certain souci de relier de façon très étroite la notion de l'espace à la notion de temps.

La description physique des amants :

La description physique est une partie constituante de la poésie amoureuse de toutes littératures y compris la poésie courtoise et *akam*. La poésie amoureuse fait souvent l'éloge de la beauté du ou de la protagoniste. C'est surtout la description de la beauté féminine qui est prédominante dans ces deux littératures.

Dans la poésie courtoise, la femme et surtout la fillette selon la version de Marcabru[9] est 'une fée gentille' et la 'beauté parfaite'. Elle

9. Marcabru dans son poème " Pastourelle "

ressemble à l'étoile du jour pour Rigaut De Barbezieux. Il écrit dans son poème " Comme jadis Perceval ... "

> "Comme l'étoile du jour
> Qui n'a sa pareille,
> Votre Prix est sans égal
> Vos jeux amoureux et clairs,
> Purs, sans félonie :
> Bel être ! grâce et joie,
> De toute beauté source..."

Elle est la source de la beauté avec les yeux amoureux et clairs.

Dans son poème "le joli temps de Pâques", Bernard de Ventadour décrit le corps de son amante comme la neige de Noël. Les traits de cette femme sont beaux et ses yeux sont amoureux.

Le visage de l'amante de Conon de Béthune ressemble à la fleur de lis[10].

Thibaut de Champagne décrit la sienne comme une parfaite beauté :

> "...jamais Dieu ne fit si belle créature
> Que vous, mais cela me fait appréhender
> Que, lorsque nous mourrons, l'amour sera fini"[11]

La dame de Thibaut de Champagne est la plus belle créature que Dieu ait jamais fait et il considère que la disparition de ces deux êtres, c'est à dire, ce couple amoureux sera la fin de l'Amour.

---

10. Conon de Béthune dans son poème " La Vieille Amoureuse"

11. Thibaut de champagne dans son poème " Jeu-Parti "

Le visage de l'amante de Raoul de Soissons est doux et les gestes de son amante sont pleins de grâce. Ce sont ces éléments de 'sa beauté infinie' qui pousse le poète à 'vénérer' sa dame. Il y ajoute que dans ' le visage clair de son amante il peut même noter un regard souriant dans le scintillement de ses yeux'. Il y explique que :

"Quand je vois votre clair visage
Et que je puis saisir un regard souriant
Dans le scintillement de vos yeux,
Sachez-le bien, je suis alors
Comme baigne d'une lumière
Qui viendrait du Paradis,
Car l'attrait de votre beauté
Si pure et si sincère..."[12]

Dans la dernière strophe du même poème, le poète fait un portrait descriptif détaillé de la beauté physique de son amante. Les vers ci-dessous nous font goûter une poésie assez développée et minutieuse comparable à ceux des siècles plus récents.

"Ma dame. Je la vois :
Des yeux verts et rieurs des sourcils bruns,
Des cheveux plus brillants que l'or
Un beau front, un nez droit, bien proportionne,
Un teint de rose et de lis,
Une bouche vermeille et sauve,
Un cou blanc, épargne par le hale,
Une gorge éclatante de blancheur.
Charmante, aimable, toute de gaieté,
Estelle la fit Dieu Notre Seigneur,
Et sa beauté, sa sagesse surpassent encore
Ce que peut en dire mon chant."

12. Raoul de Soissons dans son poème " Chanson aisée à chanter "

La description de la beauté féminine de la littérature courtoise ressemble bien à celle de la littérature *akam.*

Les yeux de l'héroïne d'*akam* sont comme des fleurs[13] surtout comme le lotus[14]. Sa coiffure est bien arrangée, ondulante[15], bien parfume[16], dense et douce[17].

Le front est brillant[18] comme le croissant de lune[19], et il possède l'odeur des boutons des fleurs *kāntal* dans la floraison[20].

En ce qui concerne le teint de l'héroïne, il est brun[21] ; bronzé[22]. La fille est une beauté rayonnante. Sa bouche est rouge remplie de miel[23] et l'autre poème dit que sa bouche rouge suinte de l'ambroisie à travers ses dents qui sont comme les épines[24].

Dans toute la littérature *akam*, il y avait des descriptions de la beauté des seins de l'héroïne. L'héroïne veut que son amante presse les

---

13. Le *Kuṟuntokai*, 226
14. ibid., 259
15. ibid., 116
16. ibid., 70
17. ibid., 337
18. ibid., 70
19. ibid., 226
20. ibid., 259
21. ibid., 259
22. ibid., 300
23. ibid., 300
24. ibid., 286

seins tendres, grandissants et éclatants avec ses embrasements[25] ; ils sont doux et entassants[26] ; ses seins sont des boutons florissants[27].

La littérature courtoise se montre intéressée par la nudité des dames aimées. Imaginer sa dame dans la nudité est un plaisir pour le poète courtois et cela fait partie de la convention courtoise. Les dames courtoises sont bien habillées et la nudité de ses dames est une aspiration et une contemplation aux poètes courtois. Alors la description des parties physiques proprement féminines comme les seins, les épaules nus, les vagins sont rares dans la littérature courtoise.

Dans le contexte tamoul, la population féminine de la période de la littérature *akam* porte, comme vêtements, des feuilles et des fleurs.[28] Donc le corps de la partie supérieure de la femme reste toujours nu. En effet la description des épaules et des seins est abondante dans les poèmes d'*akam*. Cette tendance n'existe pas dans la littérature courtoise.

---

25. Le *Kuṟuntokai*, 314
26. ibid., 132
27. ibid., 337
28. Elles portent les vêtements prêpares à l'aide des feuilles et des fleurs - Le *Naṟṟiṇai*, 204. Elles portent des vêtements faits avec les fleurs *kulavai* – Le *Kuṟuntokai*, 342. Elles portent des feuilles des arbres *kāntal, acōku, vilā, puṅku*- L'*Aiṅkuṟunūṟu*, 211. Elles portent des feuilles à ses hanches – Le *Kuṟiñcippāṭṭu* 102 - 105. De temps en temps la mère offre à sa fille le vêtement préparé avec des feuilles - Le *Kuṟuntokai*, 223. Le héros offre le vêtement des feuilles à l'héroïne – Le *Kuṟuntokai*, 214.

La comparaison dans les deux littératures :

L'amour est un sentiment très subtil qui naît chez un individu. Cette expérience ne peut pas être facilement exprimée par des mots simples. Pour bien décrire ce sentiment on se sert de comparaisons. L'écrivain évoque dans l'imagination du lecteur, le sentiment qu'il veut exprimer dans son poème.

La majorité des poèmes de l'anthologie le *Kuṟuntokai* utilise des comparaisons pour évoquer les sentiments d'amour. Elles sont très suggestives, et loin d'être superficielles[29]. Les choses comparées sont subtiles et variées et toujours implicites et elles manquent des faits nécessaires pour les illustrer exactement[30]. La subtilité des analogies échappe souvent au lecteur mais personne ne manquera d'observer les petites images dans lesquelles les choses comparées ont été noyées dans les poèmes[31].

Les comparaisons qu'on utilise dans les poèmes d'*akam* sont soit des images imaginées soit des événements qui se passent devant les yeux des personnages du poème. De temps en temps le lecteur marque une hésitation devant une analogie entre l'action amoureuse du poème et l'image / la comparaison employée.

---

29. M.Varadarajan, *The Treatment of Nature in Sangam Littérature*, op. cit., p.352
30. ibid.
31. ibid.

Il y a une image, dans le poème 208 du *Kuṟuntokai*, où un éléphant féroce attaque l'arbre *vēṅkai* et détruit ses branches mais les branches ne sont pas détachées et elles continuent à fleurir et les jeunes filles peuvent cueillir des fleurs en restant debout à même le sol.

C'est une image suggestive présentée par l'héroïne à sa confidente qui fait référence au héros qui est responsable de ses souffrances. Bien que le héros ait provoqué l'angoisse chez l'héroïne, il a été assez compatissant à la faire vivre sans périr. Dans ce poème l'arbre *vēṅkai* symbolise l'héroïne, ses branches cassées qui suspendent représentent sa position misérable.

Le lecteur doit être toujours vigilant pour comprendre et pour faire une liaison comparable avec l'événement d'un poème particulier. Cela ne veut pas dire que tous les poèmes possèdent de telles comparaisons. Il y a beaucoup de comparaisons très simples dans les poèmes du *Kuṟuntokai*.

La description des personnages c'est à dire les aspects physiques, nécessite des comparaisons. On y trouve plusieurs dans l'anthologie le *Kuṟuntokai*.

L'héroïne est une jeune fille aux dents brillantes comme les germes tendres[32], ses yeux sont comme des fleurs[33]. Ses cheveux sont aussi beaux que les taches sur la queue déployée du paon[34], elle est fraîche en été comme la sandale et elle est doucement chaude en hiver comme le cœur du lotus, qui fleurit dans le soleil frêle[35] et le héros est comme un éléphant fort[36] trempé dans la pluie[37].

En ce qui concerne la littérature courtoise les comparaisons sont beaucoup moins utilisées que dans celle de la période suivante. Quand même, les comparaisons que l'on a utilisées sont riches et variées.

Concernant la description physique des personnages dans la poésie courtoise, Cercamon décrit son amante comme une perle si précieuse. Il décrit dans son poème "Quand la douce brise s'aigrit...."

"...Perle si précieuse m'enchante
Que je n'aimai rien autant qu'elle ..."

Les yeux de l'amante de Raimbaut d'Orange sont beaux mais ils sont ronces qui le frappent beaucoup. Dans son poème "Fleur inverse". Raimbaut d'Orange écrit que

---

32. Le *Kuruntokai*, 119
33. ibid., 142
34. ibid., 184
35. ibid., 376
36. ibid., 244
37. ibid., 161

"... Vos beaux yeux sont pour moi ronces
Qui frappent tant mon cœur en Joie
Que je n'ose avoir désir traître ..."

Pour Conon de Béthune le beau visage de son amante est comparable à la fleur de lis. Dans son poème, "La Vieille Amoureuse", il décrit :

"...Votre beau visage qui ressemblait à la fleur de lis ..."

Guillaume de Machaut, dans son poème, "Je puis très bien comparer ma dame"... le poète fait une comparaison de sa dame à une statue plus belle que celle qui a été faite par Pygmalion. Il dit :

"...Je puis très bien compare ma dame
A la statue que fit Pygmalion.
Elle était d'ivoire, si belle et sans égale
Qu'il l'aima plus que Jason n'aima Médée ..."

L'amante de Guillaume de Machaut est la plus belle du monde et qui peut être comparable à la statue d'ivoire faite par le roi Pygmalion.

Jean Froissart compare sa dame au clair jour, dans son poème 'Dame d'Honneur au clair jour comparé'.

Quand on analyse les comparaisons qu'on a employées dans les poèmes d'*akam* et dans les poèmes courtois, on peut bien constater que dans la plupart des poèmes cités, les poètes comparent les traits physiques des personnages féminins et non ceux des personnages

masculins. C'est assez normal dans la littérature courtoise parce que l'idéal courtois enjoint seulement les poètes masculins de composer des poèmes où il s'agit souvent l'amour d'un poète particulier pour son amante. Les personnages qui figurent dans le fond des poèmes sont réels et vivants parce que tous les poèmes y sont personnels. En ce qui concerne la littérature *akam*, les personnages poétiques sont fictifs.

Le sentiment de l'amour exprimé à l'aide des comparaisons dans les deux littératures possède des ressemblances intéressantes.

Selon le poète courtois Arnault Daniel, l'amour qu'il a pour sa dame est inséparable comme la chair à l'ongle et son cœur reste toujours avec elle. Il écrit :

> "...Où qu'elle soit, dehors ou dans sa chambre
> Mon cœur y tient comme la chair à l'ongle ..." [38]

Le même concept de l'inséparabilité des amants s'explique à l'aide d'une comparaison semblable dans le *Kuṟuntokai* où le héros exprime que 'comme la pluie et la terre rouge, nos cœurs affectueux se sont mêlés[39]. L'amour a son autorité complète sur les amoureux et ici nous avons le héros qui suggère son incapacité devant l'amour. Il dit 'comme le beurre placé dans la roche brûlante sous le soleil et gardée par un

---

38. Dans son poème " Sextine ", Arnaut Daniel, *Anthologie des Troubadours*, Picard, 1978.

39. Le *Kuṟuntokai*, 40

sourd-muet sans mains, seule par les yeux, mon amour pour cette fille est très difficile à maîtriser'[40]. Le même sentiment de l'incapacité se trouve dans la littérature courtoise. Dans son poème "Je croyais bien vivre sans amour", le Châtelain de Coucy dit que :

> "...Je sais bien que je n'ai pas le droit de vous aimer,
> Si l'amour ne me l'eut donné.
> Mais la folie cause la violence,
> Comme il arrive pour la nef que le vent guide,
> Et qui va là où le vent la pousse
> Jusqu'à la briser toute et la mettre en miettes ..."

Comme la nef qui est guidée par le vent qui la pousse comme il veut, le poète a été dirigé par l'amour. C'est l'amour qui le conduit et il est sous son autorité. Il est réduit à l'impuissance devant l'amour.

L'héroïne de la littérature *akam*, quand elle fait une comparaison de la grandeur de son amour, décrit que l'amour qu'elle a pour cet homme est 'plus grand que le monde, plus haut que le ciel et plus profond qu'un grand océan[41].

La souffrance que provoque l'amour est partout la même. La nature, selon Bernard de Ventadour[42] et surtout la nature pendant la période de Paques est jolie et pleine de verdure, de couleur et de fleurs. Mais son cœur est sec et terne parce que son amour n'a pas été bien

---

40. Le *Kuruntokai,* 58
41. ibid., 3
42. Bernard de Ventadour dans son poème, " Le jolie temps de Pâques "

apprécie et réciproqué par la Dame. Faisant une comparaison entre la nature extérieure et la souffrance intérieure, il écrit :

"...Le joli temps de Pâques,
A la fraîche verdure,
Nous offre feuille et fleur
De diverses couleurs,
Aussi tous amoureux
Sont-ils gais et chanteurs.
Seul, je pleure et gémis :
La joie m'est sans saveur ! ...

Le héros, du poème suivant, souffre lui aussi, parce qu'il ne peut pas rencontrer l'héroïne. Il s'adresse à son cœur :

" O mon cœur
Tu as grande envie d'une fille,
Qui est loin de nous
Et est difficile de rester à côté,
Comme le héron
Qui ne peut pas voler,
Restant debout sur les ondes
De la mer de l'Est
Qui lève sa tête
Vers un repas inprocurable
De poisson *ayirai*
Sur le bord de l'Ouest
De la ville de *Toṇṭi*
De *Poṟaiyan* avec les chars forts.
Ainsi tu souffres et
Souffrir est son destin" [43]

Le héros a été comparé au héron qui ne peut pas attraper le poisson, sa nourriture favorite. Ainsi souffre le héros qui ne peut pas s'unir avec l'héroïne.

43. Le *Kuṟuntokai*, 128

Le personnage masculin, selon les conventions littéraires et sociales tamoules, agit sous la contrainte de ne pas pleurer ou gémir même la situation difficile le demande. C'est alors il souffre de l'angoisse et ne suit pas le protagoniste français du poème cité en haut.

Dans le poème suivant, le poète Thibaut de Champagne se compare à une licorne pour nous raconter ses souffrances provoquées par sa dame.

"Je suis semblable à la licorne
Qui contemple, fascinée,
La vierge que suit son regard.
Heureuse de son tourment
Elle tombe pâmée en son giron
Proie offerte au traître qui la tue.
Ainsi de moi, je suis mis à mort.
Amour et ma dame me tuent
Ils ont pris mon cœur, je ne peux le reprendre"

Thibaut se considère qu il a été mis à mort par sa dame. Elle le tue comme la licorne qui a été tuée par la vierge.

De même nous avons le point de vue d'une femme, sur la souffrance, provoqué par la séparation de l'amant. Ici, c'est la confidente de l'héroïne qui explique la situation pitoyable de son amie, l'héroïne.

"... Nous sommes comme les jolies paonnes
Attrapées dans le piège.
Ses paonnes perdent son éclat
Et les plumes de la tête
Tombent..." [44]

---

44. Le *Kuruntokai*, 244

L'angoisse est extrême dans le poème ci -dessus. Elle fait l'héroïne perdre à sa beauté, sa fraîcheur et sa vie. L'héroïne ne peut pas échapper à ce piège de la relation amoureuse et elle n'a d'autre moyen que de souffrir.

Dans l'autre contexte, elle souffre 'comme le lis de l'eau stagnante sombre, écrasé par les roues du haut char' du héros[45], et elle 'perd son éclat, sans son amant et devient comme les feuilles écrasés'[46]. D'autre part, le héros souffre 'comme un taureau dans la chaleur de l'été, il maigrit ayant très envie de la beauté de l'héroïne' [47]

La plupart des poèmes, soit dans la littérature courtoise soit dans la littérature, *akam* s'occupent de la séparation des amoureux et alors l'angoisse qui est partout dans ces poèmes a été manifestée à l'aide des comparaisons.

Les comparaisons sont parties intégrantes de toutes littératures.

" En poésie... les principes fondamentaux d'organisation sont le mètre et la métaphore"[48]. Cela est surtout vrai dans la poésie amoureuse où le poète s'en donne à cœur joie dans la description des traits

45. Le *Kuṟuntokai*, s 336
46. ibid., 289
47. ibid., 74
48. René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 260

physiques des personnages aimés et celles des sentiments qui résultent de l'union ou de la séparation des amants.

Nous constatons que la comparaison est beaucoup plus suggestive et beaucoup plus subtile dans la littérature tamoule comme nous l'avons vu dans l'exemple que nous avons cité ci-haut (l'arbre *venkai* et l'éléphant).

Le principe d'anonymat:

Les poèmes de la littérature courtoise sont personnels. Ils expriment la passion, la souffrance ou les autres sentiments intimes à l'amour. Les poètes soit masculins soit féminins (La Comtesse de Die, Marie de Ventadour etc.) parlent de leur propre amour suivant les normes sociales et littéraires courtoises. Dans tous les poèmes de ce genre il y a un " je" et un " tu " où le "je" exprime son amour au " tu " et puisque tous les poèmes courtois sont subjectifs, le " je" du poème et le poète sont toujours les mêmes. Mais les détails sur l'identité du " tu" sont presque absents dans les poèmes. Le/la poète s'adresse à son amant/amante, pas par son nom mais par un pronom. Donc nous essayerons de comprendre le personnage traité dans un poème particulier courtois à l'aide de la biographie de ce poète. Dans le cas des poètes anonymes les détails sur le " je" et sur le " tu" n'existent point.

Dans le contexte tamoul, dans les poèmes akam, on donne le nom des poètes, mais les poèmes *akam* sont connus, non par le nom des poètes mais par le numéro d'un poème particulier dans l'anthologie. Nous savons bien que tous les poèmes d'*akam* sont compilés dans les anthologies suivant certaines normes comme le nombre des vers des poèmes, la période de compilation etc., quand même il y avait des poètes qui ont composés plus de cent poèmes (le poète Kapilar a composé 197 poèmes d'*akam*)[49]. C'est alors qu'on est pousse à comprendre que le poète n'a aucun rôle avec le personnage du héros ou de l'héroïne, la mère adoptive ou de la confidente de l'héroïne.

De plus l'amour est un sentiment universel et éternel, et donner des noms biographiques aux personnages des poèmes *akam* va ruiner cet aspect universel et éternel parce que ces poèmes vont parler de l'amour d'un personnage " X " historique et mort. De même si on donne des noms aux personnages des poèmes d'*akam* cela empêchera l'identification du lecteur avec les personnages d'un poème particulier.

L'éthique de l'amour :

Dans la littérature française, l'amour humain s'exprime depuis le XII siècle. Avant cette date, l'amour n'a été accepté que comme un sentiment divin, le sentiment que l'homme devrait avoir envers son

49. V. Sp. Manickam, The *Tamil Concept of Love*, op. cit., p.243.

Créateur, suivant les principes de la morale chrétienne. " C'est vers Dieu qu'ils appelaient les forces affectives de l'âme" [50], et même l'œuvre Cantique des Cantiques qui peut éveiller des idées profanes à certains des interprètes modernes, n'a pas été traitée au point de vue hors du sentiment religieux et du mysticisme[51].

Avec le temps, cette conception de l'amour centrée seulement sur la divinité a perdu un peu de son caractère sacré et elle est remplacée par celle d'un amour qui devient de plus en plus humain, l'attraction vers le sexe opposé. L'amour est compris beaucoup plus au sens terrestre qu'au sens religieux.

Dans la littérature tamoule, autant que nous puissions remonter dans le temps, l'amour a toujours représenté l'attrait moral et physique entre un jeune homme et une jeune femme. Cette notion de l'amour humain se trouve partout dans la littérature tamoule jusqu'à la fin de l'ère *caṅkam*. C'est après le VI siècle après J.- C., qu'une littérature purement religieuse naît et prospère où l'amour revêt un aspect religieux et représente l'attraction de l'homme vers son Dieu.

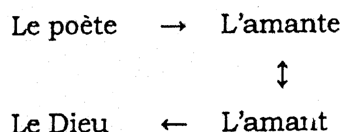
50. Robert Bossuat et al, *Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964, p.XXV.

51. ibid.

Cet amour est très particulier à la littérature tamoule où le poète se considère comme une femme- amante, qui aime très sincèrement son amant qui n'est que le Dieu. Cette conception de l'amour platonique entre homme et Dieu est très répandue dans la littérature religieuse tamoule sous le nom de "Nāyakaṉ Nāyaki". Les poètes de ce mouvement – Tirunāvukkaracar, Māṇikkavācakar, Nammāḻvār, Tirumaṅkaiāḻvār etc. – composent les poèmes amoureux qui peuvent être comparables à ceux de la littérature *caṅkam*.

Dans la littérature française, l'amour qui a été centré sur le Dieu, s'est humanisé avec le temps, traitant les aspects variés de la relation conjugale homme – femme.

Dans le contexte tamoul l'amour, traitant des éléments divers des rapports homme – femme a suivi la sublimation pour se retrouver dans la littérature religieuse. L'amour y est encore entre homme et femme mais la femme y est le poète, chantant/composant ses imaginations amoureuses pour son amant, le Dieu.



Lyrisme :

Dans la littérature *cankam* ainsi que dans la littérature courtoise nous constatons que l'expression de l'amour obéit à un certain nombre de règles soit d'inspiration sociale soit d'inspiration intellectuelle. Dans les deux cas un effort est accompli pour schématiser et styliser le thème de l'amour.

Ce thème est lié d'une part à la géographie de lieu, ce qu'on a expliqué le *tiṇai,* dans la littérature tamoule, d'autre part à des conventions de conduites sociales. Quoi qu'il en soit la grande absente est la spontanéité. Les écrivains des deux littératures sont obligés de suivre des normes littéraires, qu'on a traitées dans la section des conventions littéraires dans la littérature *cankam* et des conventions courtoises dans la littérature courtoise. Aussi l'expression libre de la pensée poétique est-elle limitée par ces conventions artificielles. La littérature *cankam* et les académies de la littérature *cankam* n'acceptent pas les compositions qui s'écoutent de ces normes littéraires.

Dans le contexte français, bien qu'il n'existe pas de conventions rédigées qui enjoignent les écrivains de s'orienter dans une direction quelconque, il y a néanmoins des livres qui ont inspiré la composition, comme la poésie de Dante et l'œuvre d'Ovide, "L'Art d' Aimer".

L'amour dans ces deux littératures est loin d'être un sentiment capable de faire sauter les conventions sociales parce que l'amour suit les codes conventionnels de la littérature française ou tamoule.

En ce qui concerne la littérature courtoise le " je" du poème est le poète lui-même et il est toujours présent dans ces poèmes. La plupart des poèmes courtois expriment le thème de l'amour. Toute la poésie courtoise est pleine des expériences, des désirs, des souhaits personnels des poètes courtois. Mais les souhaits, les désirs ou les expériences personnels des poètes courtois sont dirigés par des normes prescrites et alors la spontanéité et l'expression effervescente de la pensée poétique sont très limitées, par ces éléments externes. Cependant il faut souligner que les idées traitées dans ces poèmes sont des expériences subjectives des poètes.

De l'autre côté, dans la littérature tamoule le poète est complètement absent de sa création poétique.

Les réticences qu'on trouve chez les poètes français et tamouls que nous avons analysés semblent relever d'une mentalité qui nous fait penser à la tendance parnassienne selon laquelle le moi est haïssable.

Conclusion

CONCLUSION

L'étude de l'amour dans les deux littératures nous révèle un aspect frappant de l'évolution de la poésie amoureuse depuis ses origines.

Dans l'une et dans l'autre littérature les éléments qui nous frappent le plus sont la pudeur, l'anonymat et le vague de certains sentiments.

Comment peut-on expliquer cette communauté de sensibilité littéraire dans les pays aussi lointains que la France et le pays tamoul.

Constatons tout d'abord que ces deux poésies amoureuses appartiennent à une époque très reculée de l'histoire. Du moins peut-on dire qu'elles n'appartiennent pas aux temps modernes. Ce point nous paraît tout à fait révélateur et mérite d'être souligné.

L'homme dont il est question dans les deux poésies fait encore partie de la communauté à laquelle il appartient et à laquelle il est lié aussi par un grand nombre de rapports contraignants. Autrement dit l'homme n'est pas encore né en tant qu'individu, ayant son propre caractère spécifique et luisant de ses propres droits vis à vis de la société environnante.

En France comme dans toute l'Europe occidentale l'avènement de la Renaissance ainsi que de l'Humanisme concourent à définir

l'individu et son bonheur par rapport à la société, à la politique et à la religion.

C'est à peu près la même chose qui se produit en Inde avec le contact des Européens à partir du 17e siècle.

Tout se passe donc comme si l'homme attendait une certaine libération pour s'affirmer en tant qu'individu.

Dans ces circonstances il n'est donc pas étonnant que la poésie courtoise et la poésie de *caṅkam* participent à un état d'esprit qui est à peine libéré des contraintes communautaires.

Nous touchons là à un point fondamental de la théorie littéraire : toute expression littéraire relève intimement des liens qu'entretiennent l'homme avec l'ensemble de la société à laquelle il appartient.

En effectuant ce travail qui se rapporte à deux littératures différentes, nous croyons rejoindre, ne serait-ce que dans une modeste mesure, l'idéal que nous proposent René Wellek et Austen Warren dans *La Théorie Littéraire* : "Quelles que soient les difficultés soulevées par l'idée d'une histoire de la littérature universelle, il est essentiel de concevoir la littérature comme un tout, et de reconstituer l'essor et l'évolution de la littérature sans avoir égard aux distinctions linguistiques."[1]

---

1. René Wellek et Austen Warren, *La Théorie Littéraire*, op.cit., p. 68.

Nous espérons que le travail que nous avons entrepris a pu révéler non seulement certains aspects de chacune des deux littératures que nous avons choisies mais aussi le facteur historique qui est à l'origine de la réaction littéraire notamment les rapports qui ne cessent de changer au cours du temps entre l'homme et la société.

Si ce travail incite d'autres chercheurs à approfondir l'étude de ces deux littératures notamment dans une perspective bakhtinienne que nous avons juste mentionnée, nous sommes sûr que le domaine de la théorie littéraire ne manquera pas d'en bénéficier largement.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇAIS

................., *Anthologie des Troubadours,* Paris, Picard, 1978.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.

Beaumarchais J.-P de, Daniel Couty & Alain Rey, *Dictionnaire des Littératures de Langue Française,* Paris, Bordas, 1987.

Bossuat Robert, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, *Le Moyen Age,* Paris, Fayard, 1964.

Brunel Pierre, Claude Pichois, André Marie Rousseau, *Qu'est ce que la littérature Comparée,* Paris Armand Colin, 1983.

Brunel Pierre, Yves Chevrel, *Précis de Littérature Comparée,* Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Cohen Gustave, *La Grande Clarté du Moyen Age,* Paris, 2e édition, 1945.

Dugast Jacques, *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France,* Paris, S.F.L.G.C., 1983.

Frédéric Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne,* Grande Bretagne, Robert Laffont, 1987.

Gros François, *Le Paripatal (Introduction, Traduction et Notes)*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 1968.

Lecercle Jean Louis, *L'amour*, Paris, Bordas, 1985.

Marino Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988.

Pichois Claude, A. M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967.

................., *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

Porcher Marie Claude (Ed.), *Inde et Littérature*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983.

Rougement Denis de, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961.

Rougement Denis de, *L'amour et l'occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.

Rousset Jean, *Les yeux se rencontrèrent*, Paris, Librairie José Corti, 1984

Stanesco Michel, *La Poésie Médiévale*, Paris, France Loisirs, 1992.

Vinson Julien, *Manuel de la Langue Tamoule*, New Delhi, Asian Educational Services, 1986.

Wellek René et Austin Warren, *La Théorie Littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

TAMOUL

Aciriyarkal Tamilturai, *Tolkāppiya cintaṉaikaḷ*, Annamalai Nagar, Annamalai University,1978.

Aiṅkuṟunūṟu, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971

Akanāṉūṟu, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Arangasami M. A. Durai., *Tolkāppiya neṟi*, Madurai, Meenakshi Puttaka Nilayam, 1963.

Arumugam N., *Mullai vāḻkkai*, Kanchipuram, Kanni Publishers, 1989.

Atiraiyar, *Caṅkattamiḻ nūlkaḷ*, Chennai, Swamimalai Pathippakam, 1987.

Balasubramanian Ku. Ve, *Caṅka ilakkiyattil camūka amaippukaḷ*, Tanjore, Tamil University, 1994.

Balusamy N. (Chief Editor), *Vāḻviyal kaḷañciyam* (Vol-7), Tanjavur, Tanjavur Tamil University, 1988.

Caminataiyar U Ve., *Pattuppāṭṭu mūlam*, Chennai, Dr U. Ve. Caminataiyar Nul Nilayam, 1993.

Caminataiyar U Ve., *Puṟanāṉūṟu mūlam*, Chennai, Dr U. Ve. Caminataiyar Nul Nilayam, 1993.

Campacivam Ca., *Tamiḻ ilakkiyattil neytal tiṇai*, Madurai, Meenatci Puttaga Nilaiyam, 1964.

Chettiyar L. P. Karu Ramanathan, *Cañka kāla tamilar vālvu*, Kandanoor, Vellaiyan Patippu Kazhagam, 1957.

Citamparanar Cami, *Kuruntokai peruñcelvam*, Chennai, Ilakkiya Nilaiyam, 1983.

Citamparanar Cami, *Ettuttokaiyum tamilar panpātum*, Madras, Aintinai Publications, 1986

Cokkalinkam Pa, Kuriñci, *Kuruntokai corppolivukal*, Tirunelvei, Kazhagam, 1972.

Gnanasambandam A. S., *Akamum puramum*, Chennai, Kazhagam, 1991

Govindan Pulavar Ka., *Mullai*, Chennai, Kazhagam, 1990.

Ilakkuvanar C., *Palantamil*, Pudukkottai, Valluvar Pathippakam, 1991.

Ilampuranar, *Tolkāppiyam*, K. Sundaramoorthy (Ed), Annamalai Nagar, Annamalai Palkalaikalaka Veliyitu, 1979.

Iramacami Mu Peri Mu., *Tamil cañkam*, Chennai, Sri Indu Publications, 1981.

Kalaimakal Ci., *Akanānūrril pālaippātalkal*, Chennai, Pakkiriammal Pathippakam, 1993.

Kalittokai, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Kalyanasundaram T., *Cañka akappātalkalil unarvuppōrāttam*, Coimbatore, Vanippatippakam, 1992.

Kecikan Puliyur, *Aintiṇai vaḷam*, Chennai, Tenmalai Veliyitu, 1990.

Kuṟiñcippāṭṭu, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Kuṟuntokai, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Kuzhandai Pulavar, *Tolkāppiyar kālat tamiḻar*, Chennai, Pari Nilayam, 1959.

Lawrence John & K. Bagavathy, *Tolkāppiya ilakkiya kōṭpāṭukaḷ*, Madras, International Institute of Tamil Studies, 1998.

Mahadevan Kathir, *Oppilakkiya nōkkil caṅka kālam*, Madras, Macmillan India Limited, 1985.

Mullaippāṭṭu, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Naccinarkkiniyar, *Tolkāppiyam*, Rama. Govindasamipillai (Ed.), Tanjavur, Vetrivel Accakam, 1962.

Naṟṟiṇai, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971.

Paṭṭinappālai, Chennai, U. Ve. Caminataiyar nul nilaiyam, 1971

Pillai Auvai S Turaisami, *Mullai, Kuṟuntokai Coṟpoḻivukaḷ*, Chennai, Ilakkiya Nilaiyam, 1983.

Pillai Ti. Su. Balasundaram, *Paṇṭaittamiḻar iṉpiyal vāḻkkai*, Chennai, Kazhagam, 1945.

Porko, *Tolkāppiya aṟimukam*, Chennai, Vanathi Patippakam, 1994.

Sanmugadas Manonmani, *Kuṟuntokai oru nuṉṉāyvu,* Chennai, International Institute of Tamil Studies, 2000.

Selvam T, *Cintaṉai ēṭukaḷ,* Chennai, Pari Nilaiyam, 1989

Shanmukasundaram K., *Caṅka ilakkiya varalāṟu,* Madras, Tamil Aayvagam, 1984.

Valliammal Na., *Tamiḻ ilakkiyattil akapporuḷ koḷkaikaḷ,* Madras, Makkal Veliyidu, 1980.

Varadarajan Mu., *Mullai tiṇai,* Chennai, Pari Nilaiyam, 1955.

Vasanthal. T., *Tamiḻilakkiyattil Akapporuḷ Marapukaḷ,* Madras, University of Madras, 1990.

Venkatasami Mayilai Cini, *Palaṅkālattamiḻar vaṇikam,* Chennai, NCBH, 1995.

Vidyananthan S., *Tamiḻar cālpu,* Madras, Paari Puthakap Pannai, 1954.

ANGLAIS

Appuswami P. N., *Kuṟiñcipāṭṭu Muttollāyiram*, Madras, International Institute of Tamil Studies, 1997.

Arunachalam M. (Ed.), *Proceedings of the Fifth International Conference – Seminar:Volume I*, Madurai, 1981.

Balasubramaniam.C., *A Study of the Literature of the Cēra Country*, Madras, University of Madras, 1980.

Burrow T. & Emeneau M. B., *A Dravidian Etymological Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Chelliah.J.V., *Pattuppāṭṭu* (Translation), Tanjore, Tamil University, 1985.

Chitty Simon Casie, *The Tamil Plutarch*, New Delhi, Asian Educational Services, 1982.

Craig Edward, *Routledge Encyclopedia of Philosophy (Volume 5)*, London, Routledge, 1998.

Dutta Amaresh (Ed), *Encyclopedia of Indian Literature – Volume I*, New Delhi, Sahitya Academi,

Encyclopedia of Tamil Literature, Madras, Institute of Asian Studies, 1990.

Hart III George L., *Poets of the Tamil Anthologies*, New Jersey, Princeton University Press, 1979.

Hawthorn Jeremy, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Great Britain, Edward Arnold, 1992.

Ilakkuvanar S., *Tolkāppiyam*, Neelamalar Educational Publishers, 1994.

Iyengar Srinivasa M., *Tamil Studies*, New Delhi, Asian Educational Services, 1986

Iyengar Srinivasa P.T., *History of the Tamils*, New Delhi, Asian Educational Services, 1982.

Kailasapathy K., *Tamil Heroic Poetry*, Great Britain, Oxford University Press, 1968.

Kanakasabai V., *The Tamils Eighteen Hundred Years Ago*, Madras, Kazhagam, 1966.

Lindley David, *Lyric*, New York, Methuen & Co., 1985.

Manickam V. Sp., *The Tamil Concept of Love*, Madras, Kazhagham, 1962.

Manickam V. T., *Marutam*, Karaikkudi, Tema Publications, 1982.

Manuel Indra, *Literary Theories in Tamil*, Pondicherry, Pondicherry Institute of Linguistics and Culture, 1997.

Marr John Ralston, *The Eight Anthologies*, Madras, Institute of Asian Studies, Madras, 1985

Nagu R.K., *Pālaittiṇai in Sangam Literature*, Madras, Aniyakam, 1981.

Nayagam Xavier S. Thani, *Landscape and Poetry*, Madras, International Institute of Tamil Studies,

Periyakaruppan Rm., *Tradition and Talent in Cankam Poetry,* Madurai, Madurai Publishing House, 1976.

Pillai Purnalingam. M.S., *Tamil Literature,* Tanjore, Tamil University, 1985.

Pillai Shanmugam M., & David Ludden, *Kuruntokai,* Chennai, International Institute of Tamil Studies, 1997.

Pillai. S.K., *The Ancient Tamils (Part I),* Madras, 1934.

R. Sarangapani, *A critical study of Paripāṭal,* Madurai, Madurai Kamaraj University, 1984.

Raghunathan.N., *Six long Poems from Sangam Tamil,* Madras, International Institute of Tamil Studies, 1997.

Ramachandran C.E., *Ahananuru in its Historical Setting,* Madras, University of Madras, 1974.

Ramanujan A. K., *The Interior Landscape,* New Delhi, Oxford University Press, 1994.

Ramanujan A. K., *Poems of Love and War,* New Delhi, Oxford University press, 1985.

Sastri Nilakanda K. A., *Sangam Literature, Its Cults and Culture,* Madras, Swathi Publications, 1993.

Sivathamby Karthigesu, *Literary History in Tamil,* Thanjavur, Tamil University, 1986.

Stallknecht P. Newton & Horst Frenz, *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, South Illinois University Press, 1961.

Subrahmaniam N., *History of Tamilnad (to A. D. 1565)*, Madurai, Ennes Publications, 1986.

Subrahmanian N., *Sangam Polity*, Madurai, Ennes Publications, 1980.

Subrahmanian N., *History of Tamilnad (to A.D. 1336)*, Ulundurpet, Ennes Publications, 1993

Subrahmanian. N., *The Tamils*, Madras, Institute of Asian Studies, 1996.

Subramanian S. V., Ghadigachalam N., (Eds), *Literary Heritage of the Tamils*, Madras, International Institute of Tamil Studies, 1981.

Subramanian. A. V., *Convention and Creativity in Sangham Love Lyrics*, Perungudi, Tamil Pathippakam, 1980

Takahashi Takanobu, *Tamil Love Poetry and Poetics*, Leiden, E. J. Brill, 1995.

Tamil Lexicon, Madras, University of Madras, 1982.

Vaiyapuripillai, *History of Tamil Language and Literature*, Madras, NCBH, 1988.

Varadarajan M., *The Treatment of Nature in Sangam Literature*, Madras, Kazhagam, 1969.

Varadarajan Mu., *A History of Tamil Literature,* New Delhi, Sahitya Akademi, 1988.

Zvelebil Kamil V, *Literary Conventions in Akam Poetry,* Madras, Institute of Asian Studies, 1986.

Zvelebil Kamil Veith, *Tamil Literature,* Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1974.